ثروت عكاشه



مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)



دار الشروق

ثروت عكاشه

مصر في عيون الغرباء

من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)

المجلد الثاني

دار الشروق

هـــذا الكتـــاب

جولة بين عدد من كتب الرحلات ولوحات الفنانين الأوربيين والأمريكيّين الذين زاروا مصر خلال القرن التاسع عشر، تتناول نماذج من انطباعات الرّحالة والفنانين والأدباء الفرنسيين والإنجليز عن مصر والمصريين، قد يحمل بعضها مودّة صافية وقد يزخر البعض الآخر بنقد لاذع أو تشهير ماكر أو تحريض سافر. فلا بأس من أن يعرف القارئ المصرى والعربى ما قيل فيه من مدح وما قيل فيه قَدْح. وليس كل ما قيل من ذم يخلو من تحامل. والقارئ وهو يطالع هذا أو ذاك قادر على التمييز بين ما هو حق وما هو باطل.

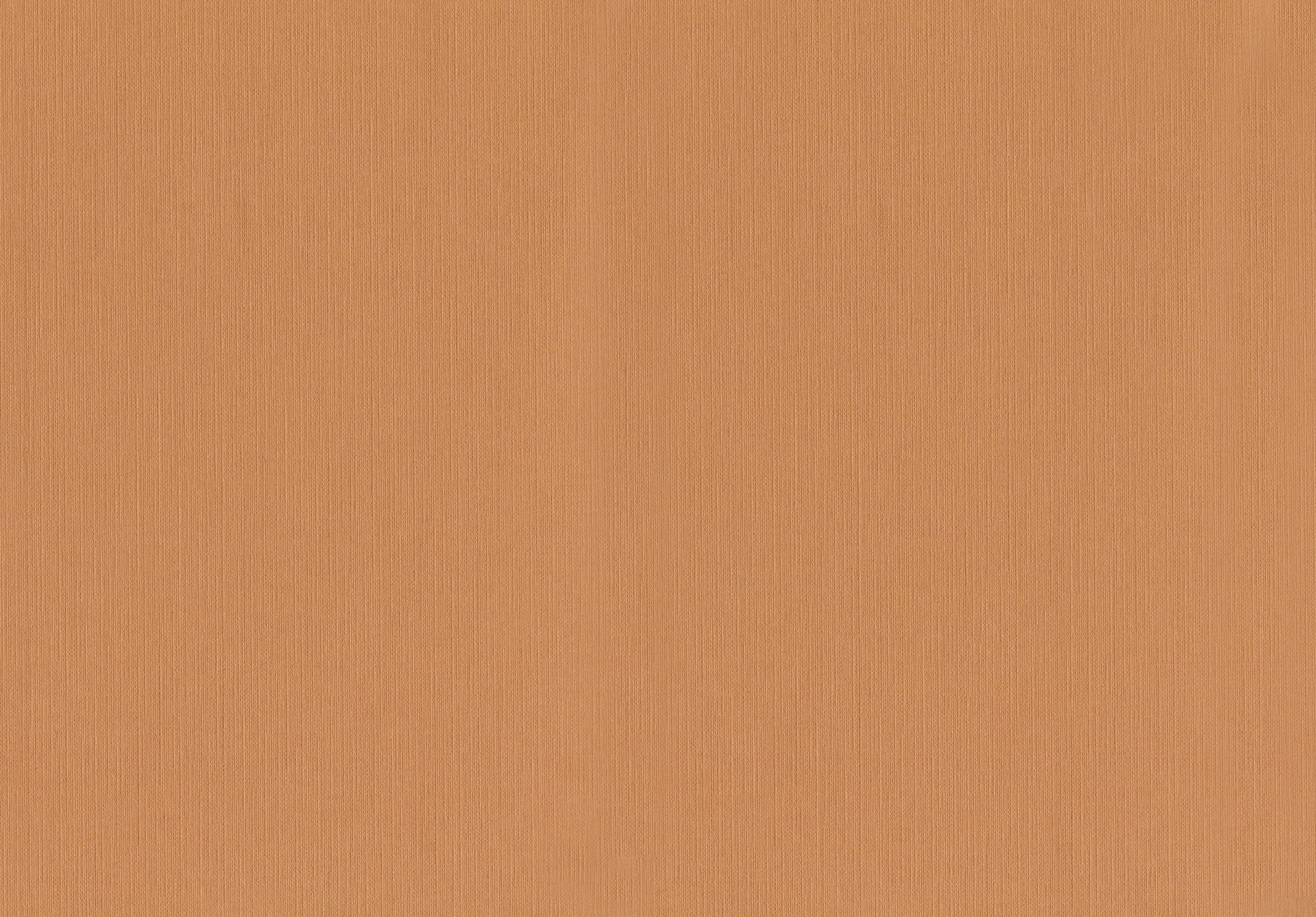
والكتاب بمجلّديه يعرض جملة من أبدع اللوحات ذات الأهمية التى صوّرها أو رسمها الفنانون الفرنسيون والإنجليز والأوربيون ممن زاروا مصر فى القرن التاسع عشر وانفعلوا بمجتمعها وأهلها وآثارها، وخاصة ما فيه إشارة إلى ما جاء على ألسنة الرحّالة والأدباء من وصفهم لأشياء أو ذكْرهم لعادات، حتى يتسنّى للقارئ أن يربط بين ما جاء مصوَّرا وما جاء مدوّنًا. ومن هذه اللوحات ما هو بالألوان المائية، ومنها ما هو تصوير زيتيّ، ومنها ما هو بتقنية حفر الرسوم على الحجر وغيره، ومنها ما هو تسجيل فوتوغرافي حين اختُرعت آلة التصوير فى النصف الأول من القرن التاسع عشر.

وقد أضاف المؤلف إلى هذه الطبعة الثانية حديثًا ولوحات مصوّرة لم يردا قبلُ فى الطبعة الأولى، إثراءً لمضمون الكتاب، لاسيما موضوع التصوير الاستشراقى الذى رأى أن يكون جامعًا لكل ما فى العالم الإسلامى من مغربه إلى مشرقه [مراكش والجزائر وتونس ومصر والشام وتركيا] أدبًا ورحلةً وتصويرًا لما لهؤلاء الأدباء والرحّالة والفنانين من تجربة وخبرة عن تلك الأقطار بعد أن داستها أقدامهم وعاشوا بين أهلها.

ويضم الكتاب بمجلّديه ٦٥٠ لوحة كما ينفرد بنشر لوحات لم يسبق نشرها من قبل. وعلى هذا فالكتاب باقة اجتمعت زهراتها من حدائق الأدب والفن المختلفة قطفها د. ثروت عكاشه على هواه ونسّقتها يداه لتشيع شذى جديدا، وإن كان فى الحقيقة عصارة هذه الزهرات جميعا.

النـاشــــر

➤ خوان خيمينيز: غادات الحريم يُزْجين أوقات الفراغ
متحف داهش بنيويورك©





من الرحالة والفنانين والأدباء

(القرن التاسع عشر)



ثروت عكاشه



من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)

المجلد الثانى

دار الشروق

ثروت عكاشه
مصر في عيون الغرباء
من الرحالة والفنانين والأدباء
(القرن التاسع عشر)

المجلد الثانى

الاخراج الفنى
مجدى عز الدين

الطبعة الأولى ١٩٨٤ م
الطبعة الثانية ٢٠٠٣ م

٨ شارع سيبويه المصري
رابعة العدوية - مدينة نصر
القاهرة - مصر
تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ (٢٠٢)
فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٢٠٢)
e-mail: dar@shorouk.com
www.shorouk.com

الباب الثانى
التصوير الاستشراقى

ليس الاستشراق الفنّي كما قدّمت إلا مرحلة من مراحل نزوع الأوربيين إلى البلاد الغريبة عنيهم أو إلى ما أطلق عليه اسم «الإكزوتية»، وكان هذا النزوع قائماً منذ عهد الرومان الذين جلبوا إلى بلادهم مع عقيدة إيزيس المصرية وعقيدة ميثْرا الفارسية الطرز الزخرفية المصرية والفارسية. وبدأت مرحلة الاستشراق من اللحظة التي شرعَ الفنانون الأوربيون فيها رسم شخوصهم معمّمين متمنطقين بالأحزمة. وكان سقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣ إيذاناً بتسرّب المظاهر الشرقية إلى أعماق أوربا، فما لبثت أزياء الغزاة الأتراك بقفاطينهم وعمائمهم المرصّعة بالجواهر وسيوفهم المقوّسة أن شقّت طريقها إلى لوحات الفنانين. وكان محطّ هذا الاستشراق الفني مدينة البندقية حيث يستقبل أمراؤها في ثيابهم الدمقسية السفراء الأتراك المعمّمين مصحوبين بالجنود الإنكشارية المدجّجين بأسلحة عجيبة. وما لبث المصور البندقي جنتيلي بلليني (١٤٢٩-١٥٠٧) أن قصد القسطنطينية ليرسم «بورتريه» السلطان محمد الفاتح **(لوحة ١)**، ولسنا ندري بعد كيف قُدّر له أن يرسم بورتريه السلطان قايتباي **(لوحة٢)** ثم السلطان الغوري **(لوحة ٣)** ولوحة «استقبال سفير البندقية في القاهرة» التي نسبها البعض إليه **(لوحة ٤)**، كما قد حفلت طبعات كتاب «رحلات ماركو پولو» الڤينيسية بصور شرقية أكثرها مستوحى من تركيا. وقد اعتاد المصورون الأوربيون في مبدأ الأمر اقتباس تفاصيل لوحاتهم الاستشراقية من مجموعة الصور المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم «العادات والأزياء التركية» لملكيور لورك التي نُشرت في نهاية القرن السادس عشر **(لوحة ٥)**. على أن الحروب كانت أكثر إشاعة لشهرة الأتراك في أوربا من الصلات الدبلوماسية، وخاصة بعد أن توقّف زحفهم غرباً في أعقاب هزيمتهم في معركة ليبانتو

لوحة (١) جنتلي بلليني : السلطان محمد الفاتح.



لوحة (٢) جنتيلي بلّيني: السلطان قايتباى



لوحة (٣) جنتيلي بلّيني : السلطان الغوري



لوحة (٤) - جنتيلي بلليني. استقبال سفير البندقية في القاهرة في الحوش السلطاني بالقلعة. ويبدو السلطان قنصوه الغوري جالساً على دكة معتمراً غطاء رأس له ستة أطراف، وخلفه اثنين من حاشيته يوم الاثنين ٢٣ صفر ٩١٨هـ / ١٥١٢م عند استقباله لبعثة دبلوماسية إيطالية برياسة السفير دومينيكو تريفيزانو من مدينة البندقية. ويبدو أعضاء البعثة معتمرين قلنسوات سوداء، يتقدمهم مترجم يرتدي عمامة بيضاء. ونلحظ في مقدمة الصورة إلى اليسار قزما يقود نسناسا لتسلية السلطان. لوحة زيتية ١١٨×٢٠٣سم. بإذن من متحف اللوفر.



لوحة (٥) ملكيور لورك.
جمل. ١٥٥٧ متحف اللوفر.
احد اقدم الرسوم التي انجزت
بتركيا على يد فنان دانمركي.

البحرية ١٥٧١ وفك الحصار عن ڤيينا ١٦٨٣ ؛ فانبري الفنانون الأوربيون يخلّدون هاتين الوقعتين في تصاويرهم ويسجّلون الأتراك بمظهر الغزاة غلاظ القلوب . ومضي الكتّاب يستمدّون إلهاماتهم من الحكايات الشرقية مستعيرين عناصرها من الجان والعفاريت والسحرة والأمراء والسلاطين والجواري والقيان . وقام أنطوان جالان بترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» (١٧٠٤ ـ ١٧٠٨)، واقتبس لافونتين الأساطير الهندية ببراعة ، وتراسل الملوك الأوربيون مع السلاطين الشرقيين وأوفدوا بينهم البعثات . وما لبث الشرق أن بادل الغرب الودّ، فاحتشدت قصور إصفهان بالزخارف الأوربية ، وتتابعت الشخوص التركية في مسرحيات قصر ڤرساي ، وأُترعت الباليهات في بلاطات الأمراء الإيطاليين بالرقصات التركية الطابع التي صمّم أزياءها فنانون عاشوا بمصر والشرق .

وقد أظهر الإنجليز اهتماما مبكرا بالأزياء الشرقية منذ رسم الفنان الفلمنكي الأصل ڤان دايك بعض شخوص لوحاته عام ١٦٠٩ بالثياب الفارسية والعمائم الضخمة . وفي بلچيكا رسم الفنان روبنز (١٥٧٧ ـ ١٦٤٠) شخوص لوحة هزيمة سنحريب **(لوحة ٦)** بالأزياء الشرقية ، وشخوص لوحة «المجوس يقدّمون الهدايا للمسيح الطفل» في صورة باشوات الشرق **(لوحة ٧)** ، غير أن رمبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩) كان الرائد الحقيقي للصور الاستشراقية التي كان موضوعها ذريعة لتصوير الأثاث الشرقي الباذخ والعمارة غير المألوفة ، متخيّرا نماذجه التي احتذاها لتصوير قصص أنبياء العهد القديم من مجتمع اليهود حوله الذين أضفى عليهم العباءات والعمائم والقلادات

والجواهر ، هذا إلي مافي مشاهده من متاع وفرش وشوار وأدوات استعارها من المعابد اليهودية المجاورة لمسكنه ، فضلا عن محاكاته لما كان يقتنيه هو من أسلحة تركية وأقمشة فارسية ومنمنمات إسلامية مغولية من الهند . لقد كان رمبرانت يتّصف وحده دون سائر المصورين المستشرقين بميزة تعزّ عليهم جميعا ، وهي الإحساس الدفين بتوقير الشرق وإجلاله **(لوحة ٨)** . وثمة أسباب سياسية واقتصادية مهّدت لأوربا أن تقع على التصاوير المغولية بالهند وإذا هي تنال إعجاب فنانيها ، وكان رمبرانت أول من أعجب بهذا الفن ، وإذا هو يقتني بعض تلك المنمنمات ، ثم أخذ ينقلها بيده ما بين عامي ١٦٥٤ و١٦٥٦ ، وتحتفظ المتاحف الآن بعشرين منها ، هذا إلى أنه ضمّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه . وما استنسخه رمبرانت ليس غير عجالات تخطيطية أضاف إليها من عنده تقنيّة الإشراق والعتمة « كيارو سكورو » التي أثرت عنه والتي خلت منها الأصول المغولية ، فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها في أصولها **(لوحة ٩)** .

وكان السفير الفرنسي بالقسطنطينية قد كلّف الفنان الفلمنكي چان ـ باتيست ڤانمور عام ١٧٠٧ بإعداد مجموعة من اللوحات تصوّر الأزياء الشائعة في أنحاء الإمبراطورية العثمانية ليضمّها كتاب شامل صدرت طبعته الأولي بباريس عام ١٧١٣ ، (*) ما لبث أن غدا مصدرا هاما يرجع إليه الفنانون المزخرفون ، بل ومصمّمو الأزياء الذين يزوّدون المجتمع الأوربي بالنماذج التركية الفاخرة الوثيجة الموشّاة ، فليس ثمة ما يضارع أشكال الثياب في تعريف القارئ بحضارة من الحضارات ، على نحو ما جاء في تقديم الناشر المعروف لو هاي Le Hay للكتاب . ومن المعروف أن أبرز ما يميّز الأزياء التركية هو عمارة الرأس بأشكالها المتنوّعة **(لوحات من ١٠ إلى ٢٢ ملونة)** .

(*) Jean - Baptiste Van mour: Recueil de Cente Estampes representant differentes Nations du Levant.
وقد عيّن المصوّر ڤانمور بعد ظهور كتابه مصوّرًا للسلطان .

ومع مطلع القرن الثامن عشر احتلت الطرز التركية مكانة زخرفية بارزة في العديد من اللوحات الفنية . وتخصّص فنانو البندقية في رسم مشاهد الحياة والمناظر الطبيعية في القسطنطينية ، كما استأجر الإنجليز في الهند الفنانين لتصويرهم وسط ممتلكاتهم وضباعهم وبين رعاياهم المقهورين في امبراطوريتهم النائية ، ولقيت صور المناظر الطبيعية والأطلال العتيقة المرسومة وفق الأسلوب الرومانسي إقبالا لا يباري ، وإذا المصوّرون الذين لم تكن لوحاتهم تخلو من المفردات والصيغ الكلاسيكية اليونانية الرومانية يتحولّون بسرعة تحت ضغط جنون التعلّق بكل ما هو مصري قديم إلى تضمين لوحاتهم المفردات والصيغ المصرية على النمط الذي تحمله لوحة الفنان الفرنسي أوبير روبير Hubert Robert (١٧٣٣ - ١٨٨) **(لوحة ٢٣)** . وتعدّدت في فرنسا وإنجلترا ـ كما أشرت إلى ذلك قبلُ ـ كتب الرحلات المصوّرة تضم صوراً مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية للعمائر الشرقية وفقا للرسوم التي حملها معهم الفنانون من رحلاتهم ، وللأزياء الشرقية وفقا للمنمنمات الإسلامية التي توفّرت بين أيديهم ، وللأطلال التي تفيض خيالا وإلي جانبها شخوص شرقية . وكان هذا التباين الذي جمع بين القديم والحديث مما يلفت النظر ويثير الفضول والإعجاب : فإلي واجهة المعبد الكلاسيكي قد يقف جندي إنكشاري متكئا عليها وهو يدخّن نرجيلته ، وإلي الوسط من البهو الفرعوني قد يبدو فلاح معاصر وبين يديه أغنامه يرعاها . وقد لجأ أكثر المصوّرين المستشرقين ـ من مصوّري القرن التاسع عشر ممن لم يغادروا أوطانهم والذين عُرفوا باسم « مصوّرو المقاعد الوثيرة» Armchair Painters ـ إلى مثل هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر يقتبسون منها ما تضم من مناظر غريبة وأشكال للمباني وأزياء للأهالي ووضعات للشخوص



لوحة (٦): روبنز: هزيمة سنحريب. متحف موناكو



لوحة (٧): روبنز: المجوس يقدّمون الهدايا للمسيح الطفل. متحف أنڤرس.



لوحة (٨) رمبرانت. وليمة الملك بيلشاصّر حيث يدعو دانيال الذي أُطلق عليه خلال فترة السَّبيْ بَلَطَشاصُر كي يقرأ الكتابة الغريبة على مكلس حائط الملك ويفسّرها له، فيُلبسه الأرجوان وقلادة من ذهب [دانيال ٥]. لوحة زيتية ٦٦× ٨٢سم. ناشونال جاليري بلندن.

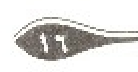


لوحة (٩). رمبرانت: منمنمات على غرار المنمنمات المغولية الإسلامية.



لوحة (١٠): ڤانمور: السلطان أحمد الثالث بين أفراد حاشيته أثناء رحلة صيد (١٧١٣).

لوحة ١١ : قانمور: المفتي. ويعتمر بأكبر عمامة في كتاب «مجموعة الصور المطبوعة المائة التي تصور مختلف شعوب الشرق الأدنى (١٧١٣). صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٢ : قانمور: الإبريقدار وهو الآغا حامل إبريق المياه، والمنوط به وضوء السلطان وغسيل أيدي ضيوفه بالسراي (١٧١٣).
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٣ : فانمور: القابو أغاسي. وهو آمر المأمورين في القصر السلطاني، والمسؤول عن ضبط الأمور وربطها بالسراي.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٤ : فانمور: السُولاق. وهو صفّ من الجند رماة السّهام في الرّكاب السلطاني. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٥ : فانمور: معماري من أرمينيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٦ : فانمور: سيدة تركية تدخّن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٧ : فانمور: فتاة تركية تعزف على آلة البزق. (١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ١٨ : فانمور: راقصة تركية (١٧١٣) صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ١٩ : فانمور: سيدة يونانية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ٢٠ : فانمور: سيدة فارسية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٢١ : ڤانمور: امرأة من قبائل البربر بمراكش. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

لوحة ٢٢ : ڤانمور: امرأة من أفريقيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٢٣ : أوبيرروبير: صبايا يرقصن حول مسلّة إلى جوار الأهرام. وتبدو في أمامية الصورة مسلّة متهاوية بالقرب من تمثال صرحي مهشّم، وأمامهما سلّم يوحي بأن فريقا من الأركيولوجيين قد مرّوا بهذا الموقع. وإلى اليسار نرى نساء وأطفالا يشيرون إلى الأطلال بأيديهم، ومن ورائهم رجلان يتناقشان أمام تمثال لأبي الهول مشطور نصفين. ونشهد على مبعدة قافلة تمرّ أمام الأهرام، بينما يدور في بؤرة اللوحة مشهد مستقل لصبايا يرتدين ثيابا كلاسيكية ويرقصن على أنغام موسيقيَّين يجثمان فوق المسلة، يعزف أحدهما على قيثارة والآخر على مصفار. متحف الفنون الجميلة. مونتريال ١٧٩٨



لوحة ٢٤ . آنجر: الحمام التركي. متحف اللوفر.

إلى غير ذلك من بُسُط وستائر وأوان مع الاحتفاظ بالشخوص أوربية، وهو ما يتمثّل فيما فعل المصوِّر الفرنسي آنجر (٢) في لوحته الشهيرة «الحمام التركي» **(لوحة ٢٤)**. وما إن ظهرت آلة التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٣٩ حتى تلقّف مصوِّرو المقاعد الوثيرة ما قدّمته من صور يستلهمونها في تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية مختلقين مشاهد إكزوتية جذّابة تشدّ المشاهد الأوروبي. وفي فرنسا كانت مدرسة «التصوير الكلاسيكية المحدثة» بزعامة المصوِّر داڤيد المولعة بتمجيد البطولات تعدّ الشرق ساحة فنية وَقْفاً على الفنانين المزخرفين وحدهم ينهلون منها إلى أن كانت الحملة الفرنسية على مصر، فإذا أبو الهول يغدو كما غدت إيزيس والمسلاّت من العناصر الأساسية للفن الجمالي بعد أن أضافت انتصارات نابليون إلى هذه الأوابد معاني خاصة. وبعد أن عاد الفرنسيون إلى أوطانهم لم ينسوا غرامهم بالقاهرة التي شاهدوا فيها بدائع أشبه ماتكون ببدائع «ألف ليلة وليلة»، وعاشوا أسرى تلك الذكريات التي جمعت بين التّلادة والمتعة وبين الحقيقة والخيال، فلقد كان بعض مَنْ صحبوا نابليون يرون في حملته إلى مصر صورة تحكي مافعله الإسكندر المقدوني من قبل وتخلّده خلود الإسكندر. وهكذا بذر بونابرت وفنانه الأثير أنطوان چان جرو (٢) في الفن الفرنسي بذرة التيار الاستشراقي ليكون في خدمة الاستعمار طيلة القرن التاسع عشر حتى بلغ أوجه خلال غزوات الجيوش الفرنسية للشمال الأفريقي على أيدي فنانين مرموقين أمثال جرو وجيروديه وأوراس [هوراس] ڤرنيه وغيرهم من متواضعي المواهب ممن آثروا التبعية لفلسفة الدولة المتحكّمة في أمور الفن. ولقد جاءت لوحات جرو الاستشراقية طفرة واسعة في فن التصوير الفرنسي، وهذا ما هيّأت له مصاحبته للجيش الفرنسي في الحملة على إيطاليا من فرص لتصوير المعارك، فضلا عن أن هذا اللون من تصوير المعارك كان مما يُرضي الذوق العسكري لإمبراطورية بونابرت. وكما مرّ القول فلقد نشر ڤيڤان دينون كتابه النفيس المزوّد بصوره المطبوعة بطريقة الحفر،

(٢) Dominique Ingres
١٧٨٠ـ١٨٦٧
Antoine Gros
١٧٧١ - ١٨٣٥

لوحة ٢٥. جْرو: معركة أبي قير ١٨٠٦. الجنرال مورا أثناء المعركة (تفصيل). لوحة زيتية ٥٧٨ × ٩٦٨سم. وتنطوي هذه اللوحة الضخمة على نواة الاستشراق العسكري الفرنسي. متحف فرساي.

كما ظهر كتاب «وصف مصر» بلوحاته الفريدة المتقنة عن آثار مصر الفرعونية والإسلامية، فاستعان أنطوان جان جرو بهذه المادة الغزيرة لتصوير معركة أبي قير (١٨٠٦) التي وفّق فيها إلى التبشير بالاستشراق الرومانسي في إطار تكوين فني محدث خرج به عن مأثور تقاليد الكلاسيكية المحدثة. وكان يخصّ تصاويره بتلك اللحظة التي تحتدم فيها المعركة وتبلغ أوجها، فأبدع إيما إبداع في إعلاء شأن الجندي الفرنسي وهو في قمة الانتصار على حين أزرى للأسف بالجندي الشرقي وهو يستشهد في الميدان. وكما لجأ إلى إسباغ الضوء الساطع للرمز إلى عظمة الفرنسيين قادة وجنداً، لجأ إلى الظل الشاحب للرمز إلى الشرقيين في هزيمتهم بين قتيل وجريح. وعلى الرغم من أنه لم يشهد الحملة الفرنسية على الشرق إذ لم يكن قد صحبها، وعلى الرغم من أن تصاويره كانت من إملاء خياله لا من وحي الواقع، إلا أنها جاءت حافلة بالعناصر الشرقية التي تتمثّل في الرايات الإسلامية الخفّاقة، وفي الأزياء العسكرية الفاخرة المتنوّعة الألوان، وفي الغلمان اليافعين والزنوج العراة والجياد المنقضّة والمحاربين الأشدّاء والجرحى المسلمين وهم يحاولون – بينا يعالجون سكرات الموت – أن يحملوا على أعدائهم الفرنسيين.

ومع أن لوحة موقعة أبي قير ١٨٠٦ (**لوحة ٢٥**) تبدو وقد سادت صفحتها الدماء فقد بدا بعض المماليك في وسامة ترهص بشتي صور الأميرات والمحظيات، بينما يُرهص البعض الآخر بصور جنود الباشبوزُق(٣) والأرناؤوط والإنكشارية فيما سيأتي بعد من صور شرقية. كذلك قضت الإيقونوغرافية(٤) العسكرية الفرنسية بإظهار العمائر والآثار المحلية في خلفية اللوحات، فنرى قلعة قايتباي شاهدا على الزمان والمكان في صورة معركة أبي قير. وفي موضع آخر من اللوحة نرى الجنرال مورا في أوج أناقته فوق جواده شاهراً سيفه بينا تغشّي أمامية اللوحة أجساد القتلى والجرحى من جيوش المماليك.

(٣) باشي بوزوق هم جند غير نظامية من الأكراد والشراكسة والألبان جنّدهم الترك في حروبهم خلال القرن ١٩. وقد اتصفوا بالشجاعة والوحشية. وتعني لفظة باشي بوزوق بالتركية، رأس مجنون أو مشوّش.

(٤) Iconography الإيقونوغرافية هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والتماثيل أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين. وقد تدل هذه الكلمة أيضا على البورتريهات والصور واللوحات المطبوعة التي تعرض لشخصية بارزة في أحوالها المختلفة مثل الإيقونوغرافية النابليونية أو الشكسبيرية. [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. م. م. م. ث. لصاحب هذه الدراسة. لونجمان. مكتبة لبنان ١٩٩٠].

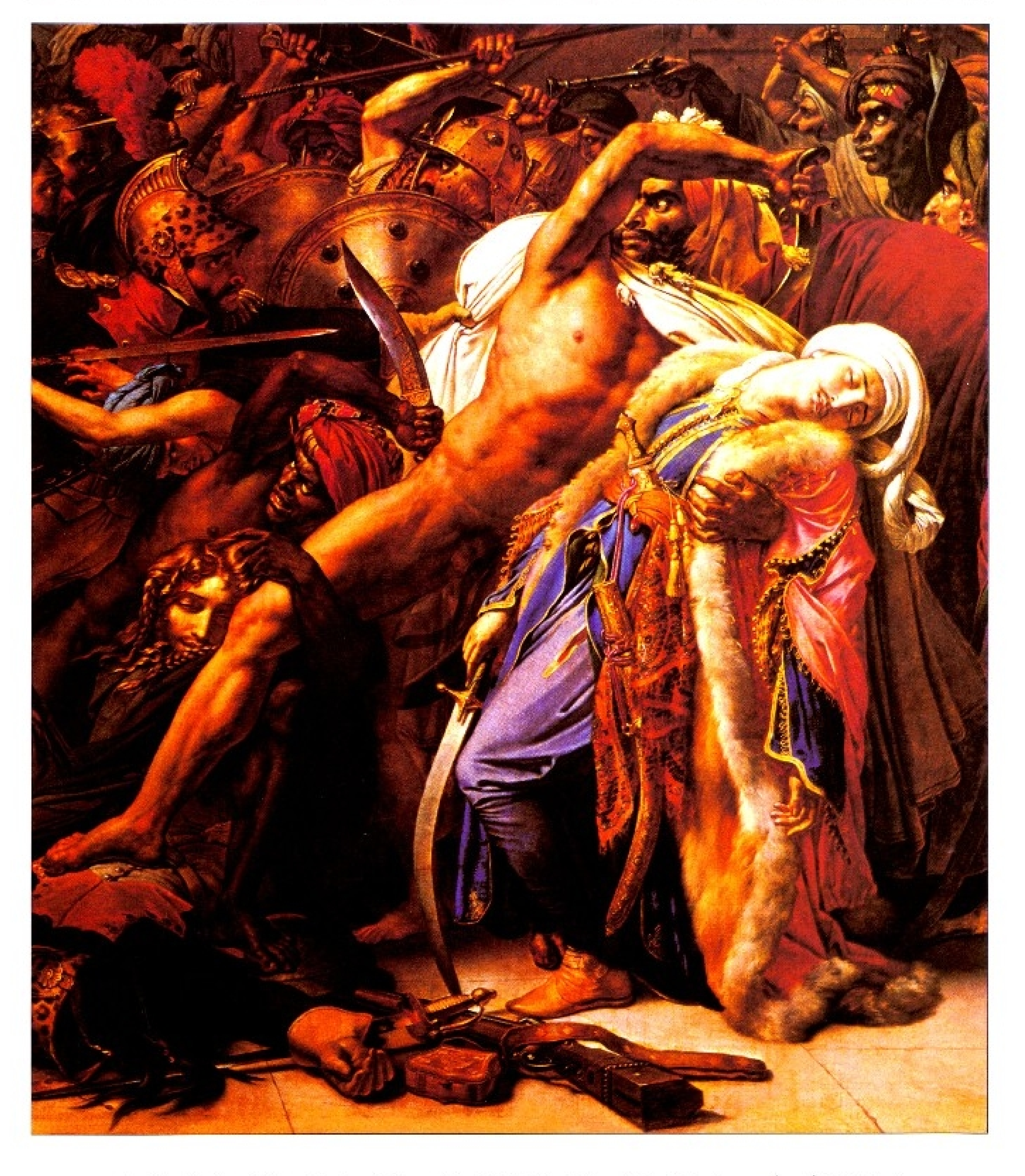
ثم مايلبث آن لوي چيروديه(٥) أن يطالعنا بعد سنوات ثلاث بالإيقونوغرافية نفسها في لوحته «ثورة القاهرة» (**لوحة ٢٦**) حيث تظهر الأهرامات في خلفية الصورة، وقد اصطلح مؤرخو الفن على أن يعدّوا هذين التكوينين الفنّيين بداية التصوير الاستعماري الفرنسي. ولقد عاصر هذيْن المصوريْن مصورون آخرون تناولوا موضوع الحملة الفرنسية على مصر والشام، غير أنهم لم يرقوا إلى مستوى الأوّلين.

وعلي غرار چيروديه سجّل الفنان جيران ثورة القاهرة في لوحته المعروفة باسم «بونابرت يعفو عن ثوار القاهرة» (**لوحة ٢٧**). وكلا اللوحتين تنمّان عن الاستعلاء الفرنسي الغاشم الذي يعدّ الأهالي الثائرين عصاة يستحقون التأديب والتحقير. لقد تحولت هزيمة بونابرت في الشرق نتيجة الدعاية المفرطة من خلال الفن التشكيلي إلى نصر زائف، فازدهرت اللوحة التاريخية والبورتريه اللذان تصدّرا غيرهما من فنون التصوير إرضاء لطموحات بونابرت الاستعلائية، فإذا صالونات الفن الرسمية تتحول إلى معارض لتمجيد الحروب والزهو بإذلال الشعوب، حتى شكّلت صيغة الحرب في سنوات مابعد الثورة نسبة خمسة إلى واحد من مجموع اللوحات التاريخية، وحلّ نابليون وقادة جيشه فيها محل الآلهة اليونان والأبطال الرومان الذين كانوا عماد صور المدرسة الكلاسيكية المحدثة على يديْ المصور داڤيد ومدرسته. وباتت المعارض الفنية في تعليق للمستشرق الفرنسي إتيين كاترمير الذي عاصر تلك الحقبة «صورة مصغّرة لمعسكر حربي لا لمعرض فني!»، بعد أن ظلت عقدة فشل نابليون في الشرق تلاحقه كظلّه طوال حياته. وعندما شاء تبديد هذا الشبح ربط بين ما كان له في الشرق وبين أمنيته في أن يكون القائد المظفّر، ومن ثم أخذ في الطلب إلى المشرفين على الإدارات الفنية لتصوير معاركه في الشرق خاصة، حتى بات ينتقي هو بنفسه المعارك التي يتوق إلى تصويرها. وهكذا اقتصرت رسالة الفن في عهده على تخليد حكمه والإعلاء من شأنه وتصوير مشاهد التاريخ الفرنسي المعاصر. ومن هنا طالب بونابرت فنان الثورة الفرنسية داڤيد باطّراح الموضوعات الأسطورية الكلاسيكية في سبيل الموضوعات القومية التي تخلّد بطولة الشعب الفرنسي ومآثره. إلا أن فنان الثورة لم يرتض التخلّي عن مذهب الفن الكلاسيكي المحدث، فعاد نابليون ليغدق رعايته وحبه على جرو الذى ما لبث أن استجاب استجابة تامة في إبداعاته لما تقتضيه سياسة الإمبراطور نابليون من دعاية مزيّفة.

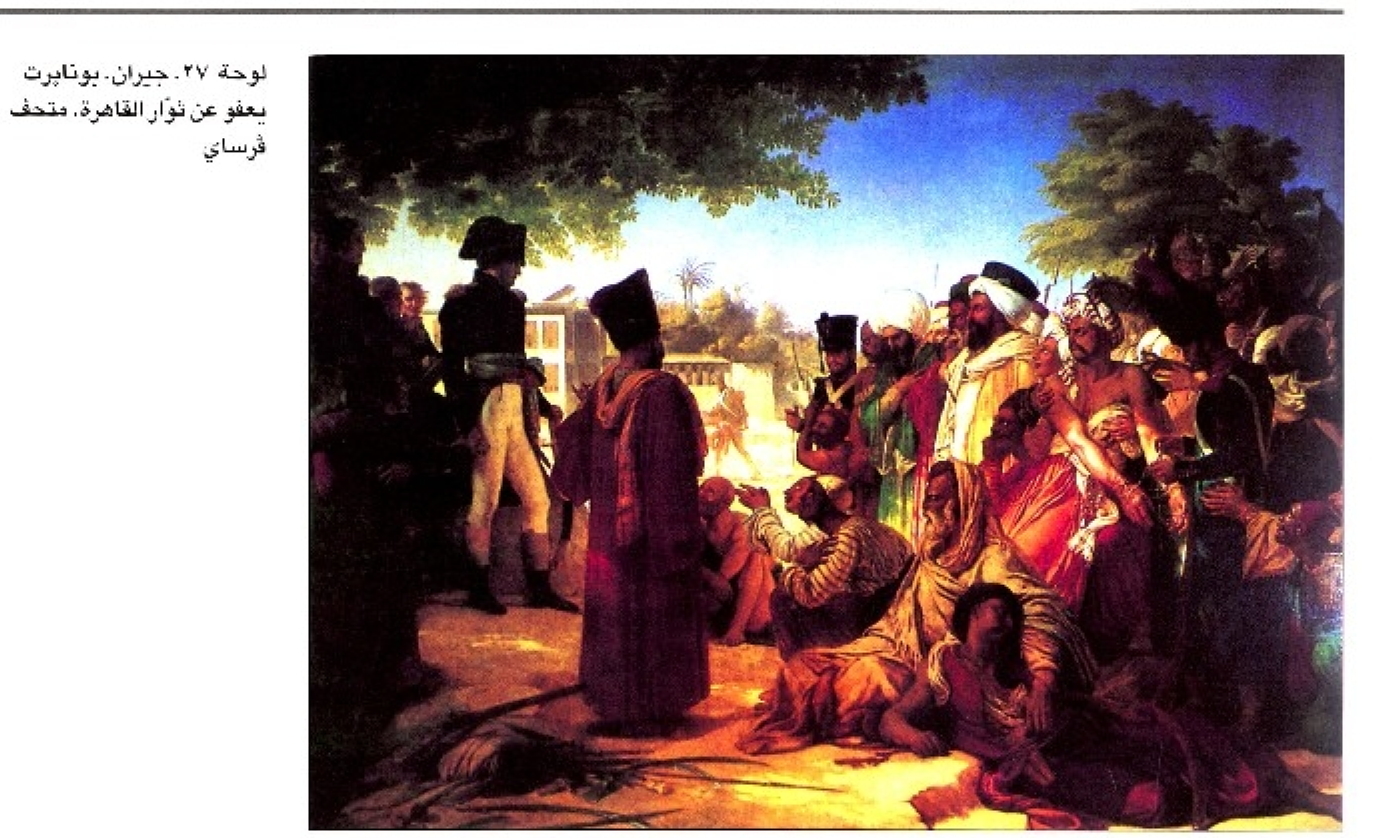
واقتصر إسهام الألمان في مجال الموضوعات الشرقية المصوّرة - إلا في القليل - على مناظر الأوبرا، إذ لم يجتذب هذا اللون من التصوير الوجدان الجرماني الذي قامت الرومانسية فيه على أساطيرهم القومية، فقد عرف الألمان الشرق بما كان يُكتب لا بما كان يصوّر، وأسهموا في الجهود الاستشراقية عن طريق الفلسفة والأدب أكثر مما كان عن طريق الفن.

وقد أسفر نجاح كتاب رحلة شاتوبريان إلى الشرق في فرنسا وذيوع قصائد بايرون في إنجلترا إلى ازدياد عدد اللوحات المصوّرة ذات الموضوعات الشرقية المعروضة في «صالون باريس» وفي «الأكاديمية الملكية» بلندن. وكما كان التصوير الاستشراقي لونا من ألوان الرومانسية كذلك كان في الوقت نفسه أسلوبا جديدا لتسجيل التاريخ مصوّرا، فقد اكتشف المصوّرون نبعا ثراً للوحاتهم في الأحداث التاريخية التي وقعت بين عامي ١٨٢٠ و ١٨٣٠، إذ حرّك استقلال مصر وتحرّر اليونان واحتلال فرنسا للجزائر اهتمام أوربا بمنطقة الشرق الأوسط، هذا إلى أن الترحال خلال الجيلين التاليين قد أصبح في متناول الجميع بعد أن غدا أكثر يسرا وسرعة عن ذي قبل. ولما كانت المدن

(٥) Girodet Trioson ١٨٦٧ - ١٨٢٤.



لوحة ٢٦. آن لُوي جُيروديه. ثورة القاهرة (تفصيل) لوحة زيتية ضخمة، ترهص فيها درجات اللون والموضوعات المصوّرة بما سيكون عليه التصوير الاستشراقي بعد ربع قرن (١٨١٠). متحف فرساي.



لوحة ٢٧. جيران. بونابرت يعفو عن ثوّار القاهرة. متحف فرساي

الأوربية المُتخمة بالمصانع وقتذاك تظلّلها غشاوة قاتمة تبعث على الكآبة، فقد أضحت كل لوحة من اللوحات الاستشراقية التي تحفل بضوء الشمس انتصارا على تلك الكآبة. ولم تكن مثل هذه الصور تذكّر الأوربيين بعالم آخر مختلف عن عالمهم وبمشاهد مثيرة للخيال وممتعة للعين وبمواقف بطولية فحسب، بل كانت تلوّح لهم أيضا بتلك المتع التي لاتتيحها أوطانهم، وتدغدغ فيهم رغبة قوية في الإحساس بالكبرياء والتعالي. ولهذا كله تجاوز التصوير الاستشراقي فترة الثلاثين سنة التي استغرقها التصوير الرومانسي، مُضْفيا لونا مبتكرا على الأسلوب الأكاديمي الذي ظل متربّعا على عرش صالون باريس حتى نهاية القرن. وتعدّ الفترة فيما بين عامي ١٨٤٠، ١٨٨٠ بحق العهد الذهبي للفن الاستشراقي، وما من مصوّر شهير وقتذاك لم يكن مستشرقا يوما ما: ديلاكروا(٦) وجيروم في فرنسا، وما كارت في النمسا، وبريولوف في روسيا، وهولمان هنْت في إنجلترا، وفورتوني في إسبانيا، وكافي وكورَودي في إيطاليا. لكن ما كاد عام ١٨٨٠ يطل مع بزوغ أساليب الانطباعيين والرمزيين الحديثة في مواجهة الأسلوب الأكاديمي ومع تطور وسائل الانتقال بين أوربا وآسيا حتى أخذت موجة التصوير الاستشراقي في التراجع.

ولم يتجاوز معظم المصورين الأوربيين في ترحالهم منطقة الشرق الأدنى المطلّة على البحر المتوسط، فقد كان مصدرُ إلهامهم إسلاميا في أغلبه كما كان عالمهم الخيالي مستمدا من ألف ليلة وليلة، وأشعارهم المترجمة فارسية، غير أن افتتانهم بما يثير الخيال وينُعش الغريزة الفنية انحصر في القاهرة واستنبول، فالترحال في فارس كان شاقا، واختراق الجزيرة العربية كان شبه مستحيل، على حين كان الشمال الأفريقي لايضم إلا بضعة أطلال هنا وهناك. وفي هذا الشرق الإسلامي كانت لمصر المكانة الأولى، تليها تركيا وولاياتها في سوريا ولبنان وفلسطين حيث الأراضي المقدسة التي تكاثر حجيجها من الإنجليز خاصة، على حين غدت الجزائر مرتعا للمصورين الفرنسيين الذين عنوا أولا بمشاهد البطولة ثم تصوير الحياة اليومية، ثم مالبثوا أن أغرموا بالمشاهد الماجنة.

(٦) Auguste Delacroix ١٨٠٩-١٨٦٨.

علي أن الصور الاستشراقية لم تكن كلها نقلا مباشرا لمشاهد الحياة الواقعية في الشرق، فلقد أمدّ الشعراء الأوربيون جمهور قرائهم بصور بديعة عن الشرق استوحوها من مطالعاتهم للأشعار الشرقية أكثر مما استوحوها من تجاربهم الذاتية أثناء ترحالهم، على حين استلهم أولئك الذين لم تطأ أقدامهم أرض الشرق مادتهم من كتابات الرحّالة العديدة. ومن بين الشعراء الأوربيين الأربعة الذين نظموا قصائد عن الشرق لم يزره منهم إلا اثنان هما بايرون وشاتوبريان بينما قنع الآخران وهما ڤيكتور هيجو وهينريش هايني بتصويره على نحو ما تجسّد لهما في خيالهما كما سبق القول. كما حظي بايرون بشهرة واسعة في هذا المجال حين شدّ رحاله في عام ١٨٠٩ إلى اليونان والقسطنطينية ومات عام ١٨٢٤ دفاعا عن استقلال اليونان، وزخرت قصائده التي تضمر في طياتها سيرته الذاتية بالأبطال الشرقيين.

وتتجلّى القدرة على التبادل الروحي والفكري بين الأدباء والفنانين حين انفعل الشاعر الإنجليزي لورد بايرون بقصة ديودور الصقلي عن أشور باني پال الثالث الذي أشعل النار في قصره وانتحر محترقا بعد أن أمر بذبح نساءه وخيله في أعقاب هزيمته على يد أخيه شمش شموكين [وإن ثبت تاريخيا أن العكس هو الصحيح][7] فألّف مأساته الشعرية «ساردانا پال»،[8] ورسم شخصيته في صورة الفارس الأمين المحب للسلام والكاره للحرب، لاعن عجز بل عن ترفّع وإنسانية حتى يكاد بايرون يوحي لنا بأن سارداناپال كان شاعرا رومانسياً، فيقول على لسان سارداناپال :

كم أحببتُ
كم أبدعتُ خيالاعشتُه
لم تفلت مني لحظةٌ نبضٍ بالعشق الخلاّق
أما الموت فليس غريبا.
هو أهْوَن مما نتخيّل
حقا، أنا لم أهدر حتى قطرة دم...
لم أهدر ما كان عليّ بوصفي سلطاناً أن أفعل
فيسيل محيطات تترَى،
وليغدو اسمي في كل مكان يُقْرَن بالموت.
كان بوسعي أن أطلقَ كلَّ ضروبِ الرّعب،
أطبعها تذكارا للنصر.
لكني
لم أفعل
لم أندم
فحياتي حب
أصفَى من ماء النهر...
وإذا كان إهراق الدم
قَدَرا لا معدَى عنه.
فوافخري
لم أهدر قطرة دمٍ
فداءً لي
من أعراق بني آشور.

(٧) فضلا عما أضافه ديودور من مبالغات وأخطاء تاريخية، فقد خلط بين شخصيات ثلاث، أحدها أشور باني پال وكان رجل فكر واسع الثقافة (٦٦٩-٦٢٦ق.م)، وثانيهما شمش شاموكين الذي قيل إنه مُشعل النار في قصره، وثالثهما آشور آطيل إيلاني المخنّث. انظر : الفن العراقي. موسوعة تاريخ الفن. العين تسمع والأذن ترى. لصاحب هذه الدراسة ١٩٧٤.

(٨) سارداناپال هو الاسم اليوناني لأشور باني پال

لم أنفق مثقال دُرَيْهم
من بين كنوز نينوي التي لاتُحصى
أو حتى قطرة دمعٍ ذُرفت من أجلي.
فإن كرهوني بعدُ
فلأني لا أحمل ضغينةً في قلبي.
وإن ثاروا في وجهي
فلأني لم أطغ.
بئس رجال أنتم
لاترضون بكفٍ تُمسك بالصولجان،
وإنما ترضون بكفٍ تضرب بالسيف.

فإذا استمعنا إلى «مُوِرْها» تلك اليونانية حظيّة ساردانا پال التي صوّرها بايرون كإحدي بطلات الإغريق الأسطوريات ننعم بتألّق وصفها لمليكها وعاشقها وقد هبّ فارسا مغوارا يردّ عن نفسه الاعتداء في بسالة فريدة :

هَب كإعصار صِنْو هرقل،
مليكي المعبود،
الرافل في العزّ،
الناعم بفنون تُرهف نبضات الحسّ،
منذ نعومة أظفاره
حتي شبّ عن الطَّوق،
وغَدا رجلا فحلا معشوقا.
هو هذا عينه
يندفع كسهم أُطلق في التو
- من بين وجوه وليمة أُنسٍ وشراب -
نحو بروق سيوف الحرب،
وكأن فراش العشق يُعدّ
ليستلقي فيه سعيدا.
هذا الصنديد الفارس
لجديرٌ بفتاة يونانية
تجثو عاشقة عند موطئ قدميه،
وجدير بمُنشِد يوناني
يتغنّي بمآثره،
وبنُصُبٍ يوناني
يشمخ فوق ضريحه.

وحين تبلغ مأساة بايرون ذروتها، ويتيقّن ساردانابال من الخسران، يؤمّن طريق النجاة لزوجته وعياله وسراريه وخدمه، فينطلقون في مركب عبر الفرات إلى برّ الأمان، ويبقى هو وموريها لمواجهة الموت في شجاعة نادرة، ويأمر بإعداد المحرقة، وينتظر حتى يسمع صوت بوق يصدر عن المركب التي تقلّ أسرته علامة تجاوزهم نطاق الخطر، فتتقدّم مورها لتُشعل النار في المحرقة التي تضم العرش وصاحبه، ثم تُلقي بنفسها بين أحضانه ليحترقا سويا. فيقول ساردانابال:

هيّا اجمعوا حُزَم الأغصان الذابلة

وثمار الصنوبر وأخشاب الأرز

والعطور النفيسة والتوابل

والبخور والمرّ.

ضمّوها

واجعلوا العرش قلبا للمحرقة.

لكم أحببتك يابلد آبائي

وطناً أعشقه لامملكة أحكمها

كم أسبغتُ عليك ألوان السِّلم وليالي البهجة.

أوَ هذا منك جزائي؟

أنا لست مديناً لك..

حتى بحُفرة لحدي.

وأنت يامُورها

ونحن على عتبة الفناء

إن أحسست إيثاراً للحياة

فلتُفصحي،

لأن حبّي لك لن يُنتقص.

مورها : مولاي. هل أُشعل النار؟

ساردانابال : أوَ هذا ردّك؟

مورها : لتَرَين.

ساردانابال : وحق أسلافي وأنا ملاقيهم إنك لعنيدة.

مورها : أو تظنّ يونانية مثلي تتقاعس

عما تأتيه امرأة هندية؟

انظر

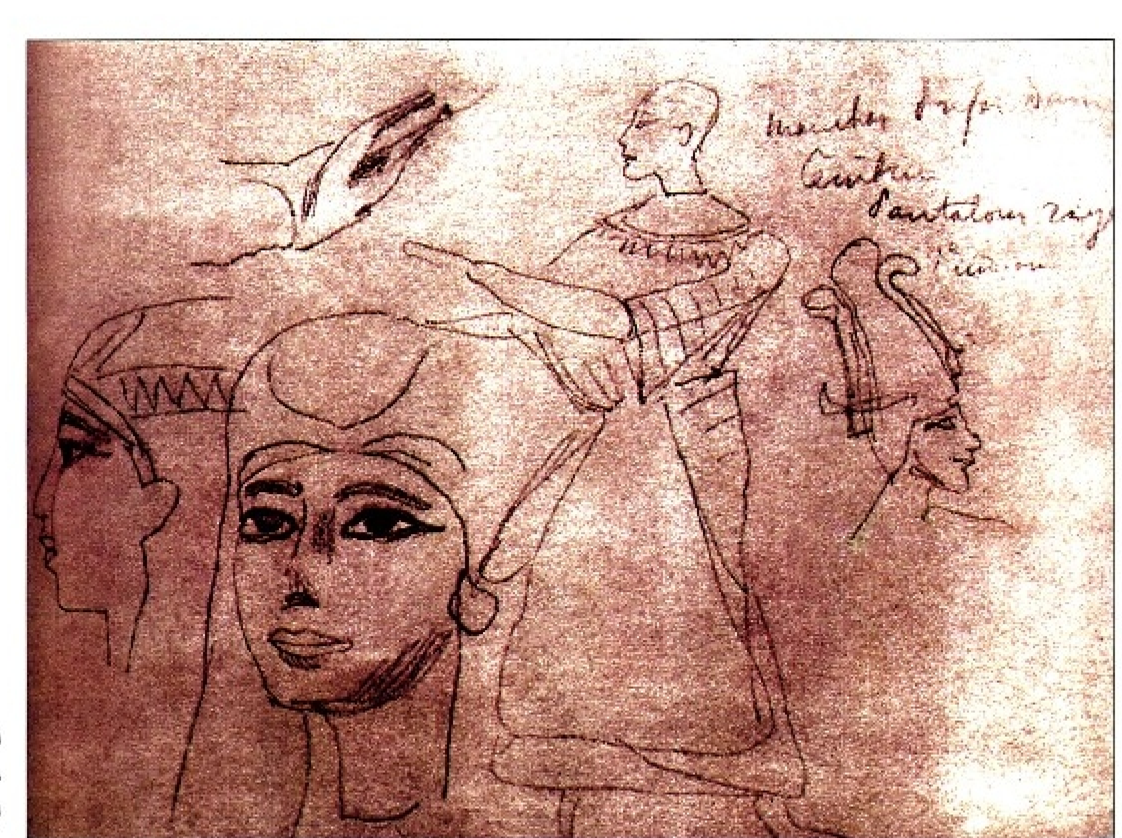
لقد أوقدتُ المصباح

ولسوف يضيء طريقنا إلى النجوم

لقد ألهبت هذه المأساة الشعرية (١٨٢١) خيال الفنان الفرنسي أوجين ديلاكروا (١٧٩٨-١٨٦٣) فصوّر هذا الملك الأشوري أثناء موته في صورة الغليظ الجافي المهيب الجامد العواطف وقد اتكأ على سريره غير مكترث بما يجري حوله من سفك دماء خيله المطهّمة الأثيرة لديه ونسائه الجميلات المذعورات اللاتي يستجدين رحمته وهو الآمر بذبحهن في إصرار عنيد، بينا تناوله إحدى محظياته إبريق خمر وكأسا. لقد تفجّرت حسّية ديلاكروا المتقدة في هذه اللوحة الخالدة، فأبرزت التباين بين أجساد المليحات العاريات المتألقة وبين بشرات الرجال السُّمر الداكنة، بين النعومة والطراوة وبين الغلظة والقسوة.

وكان ديلاكروا منذ شبابه المبكر ينزع شأن الرومانسيين وقتذاك إلى الإكزوتية الشرقية فانكبّ على الرسوم الفرعونية والمنمنمات الإسلامية المصورة، العربية منها والفارسية والتركية والمغولية الهندية التي يحتفظ بها متحف اللوفر يتأملها متفحّصا، ثم يتناول بعضها بالاستنساخ والتحوير **(لوحات ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١)** مما كان له أثره في إدخاله العناصر التشكيلية الشرقية ضمن العديد من لوحاته، حتى ليمكن أن نعدّ صالون باريس عام ١٨٢٣ هو فاتحة التصوير الاستشراقي حين شرع ديلاكروا في عرض صوره المستوحاة من الشرق التي خرج فيها على تقاليد المدرسة «الكلاسيكية المحدثة»، وحين انحصر موضوع لوحاته في اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى أوجها الدرامي من خلال الحركة الديناميكية الآسرة.

وإذ كان بايرون وديلاكروا قد أثريا الثقافة والفنون الإنسانية بإبداعات استلهماها من أساطير تاريخ الشرق القديم في تلك الحقبة زمانا ومكانا، فقد أبحتُ لنفسي أن أقدّمهما لقارئي في إطلالة سريعة أشركه معي فيما جاشت به من تأثّر بها. وليغفر لي القارىء هذه الشطحة التي خرجَت بالموضوع عن سياقه إلى رحاب الخيال.



لوحة (٢٨) ديلاكروا. دراسة حول الفن المصري القديم. متحف اللوفر



لوحة (٢٩) ديلاكروا. دراسة حول منمنمات المدرسة العربية الإسلامية، متحف اللوفر.



لوحة (٣٠) ديلاكروا: دراسة حول المنمنمات الفارسية. متحف اللوفر.



لوحة ٣١. ديلاكروا: دراسة للمنمنمات الإسلامية.

ومامن شك في أن لوحة «موت سارداناپال» **(لوحة ١٣٢أ، ب، ج)** تعدّ انطلاقة جديدة في حقل الاستشراق الفني انبنت على أسس فكرية فنية رومانسية حافلة بمعان مختلفة مستوحاة من أصول تمتّ إلى الشرق بسبب، ومستملاة مما توصّل إليه المؤرخون والمستشرقون حتى بداية القرن التاسع عشر. وهكذا ألهبت مسرحية الشاعر بايرون خيال الفنان ديلاكروا فقدّم لوحته إلى صالون باريس عام ١٨٢٧، وكان بايرون قد أهدى مسرحيته إلى الشاعر الألماني جوته مؤلف «الديوان الشرقي - الغربي»، ذلك الديوان الذي كان أحد المصادر الهامة والرئيسة في إلهام الفنانين الرومانسيين الفرنسيين. وقد تألق نجم ديلاكروا خلال عشرينات القرن التاسع عشر بعد ماجمع في لوحته كل ما يصف عالم الشرق بجمالياته ومعتقداته من خلال محاكاته الواعية لشتّى الفنون الزخرفية الشرقية فارسية كانت أم آشورية أم هندية أم عربية، فنرى الحليّ الذهبية والفضية وقلائد الدُّر والمزهريات والأزياء والبُسُط للدلالة على الموطن المحلي لموضوع الصورة. كذلك تجلّت الملامح المميزة للملك الأشوري المستبد المستنير الذي عاش شاعراً ومات شاعراً، ومارس ملذّات الحياة الذهنية والحسّية، ثم اختار لنفسه ميتة متميزة تتفرّد بالاحتفاء بوداع الحياة واستقبال الموت في متعة تصوّر أنه أفرغ فيها كل ما اتفق ورغباته ومشاعره وفلسفته... وهكذا استجاب لقدره ومصيره ليغدو بطلا رومانسيا.

لقد جمع ديلاكروا في تكوين فني واحد هذا الجمع الغفير من الشخوص والتفاصيل في وضعات مختلفة وحركات متنوعة. فتبدأ اللوحة بشخص يدفع جارية عارية نحو فراش الملك ليحزّ عنقها بين يديه، وإذا هو يتوقف حين تنبري له امرأة أخرى تعترض طريقه. وتجمد الحركة في الصورة نهائيا عندما نصل إلى «مُورْها» محظية ساردانابال الأثيرة وقد استلقت عند قدميْ الملك في استسلام تام للموت. ولم يفت الفنان أن يراعي مبدأ «التباين اللوني» بين رداء ساردانابال الأبيض وغطاء سريره الأحمر، الأمر الذي يعكس مابين الحياة والموت من أخذ وعطاء، بينا هو مستلق على فراشه في هدوء محتفظاً بجلاله، منعزلا عن الأشخاص المحيطين به بفاصل من اللونين الأبيض والأحمر، علي حين تصطخب المجموعة من حوله بموجات من الانفعالات الجامحة وهي تستقبل الموت، تبلغ قمتها في صورة العبد الأسود الذي يشدّ عنان الفرس المطهّمة والمزيّنة بالجواهر واللآليء. ولما كان الجسد من وجهة النظر الرومانسية هو الأداة المعبّرة عن الروح فقد لجأ ديلاكروا إلى تصوير أجساد النساء عارية مقتديا بميكلانچلو. فلقد استحوذ العري على الفن الكلاسيكي في مختلف أطواره، ليس بوصفه أفضل وسيلة تبعث الحياة في الفن فقط بل لكونه أكثر مايشغل به العالم الإنساني. كذلك كان ميكلانچلو أول فنان بعد العصر الكلاسيكي الإغريقي يدرك عن وعي هويّة العري في فن تصوير الشخوص، فمن قبله كان العُري يُدرس كوسيلة علمية تعين على تصوير الإنسان المكسو بالثياب، فجاء هو ليكتشف أهمية العري كغاية في ذاته وهدفا نهائيا لتعبيره الفني، فالفن والعري عنده مترادفان. وقد كان لغيره من الفنانين شعور بالقيم اللمسية وحدها كمازاتشيو، وكان لغيره شعوره بالحركة والقدرة على أدائها كليوناردو، ولكن لم يسبق لفنان في عصره أن امتلك ناصية القدرة على التقاط العناصر ذات الدلالة المادية المباشرة وتسجيلها من خلال الموضوع الوحيد القادر على إبراز قيمته الكاملة وهو العري. ومن هنا فاق فنه كل منجزات العصر الحديث في إنعاش وجداننا والظفر بإعجابنا، إذ يلجأ الفنان النابه عندما يضطر إلى تصوير شخوص كاسية إلى التحايل في

لوحة ١٣٢أ - ديلاكروا: موت ساردانابال. متحف اللوفر.

تصوير الثياب كي يكشف عما تستره، أو بمعنى آخر كي يكشف عن الدلالة المادية المباشرة للجسد البشري. وإذ كانت الأردية عائقا يحول دون نقل القيم اللمسية إلى المُشاهد، فإنها في الوقت نفسه تغلّ التعبير عن الحركة وتُخمده.

وكم عُني ديلاكروا بتصوير الجواري والمحظيات خلال جولاته في الشمال الأفريقي لابقصد الإثارة الحسّية وإنما لخوض تجربة التلوين التي كانت تشغله على الدوام، فضلا عن جاذبية هذا الموضوع الشائق الذي يواكب الذوق الرومانسي الساعي أبدا إلى ماهو غامض مبهم. ومن هنا كانت «المرأة الشرقية «أسيرة الحرملك» هدفا يراود كل الفنانين والأدباء الرومانسيين الاستشراقيين بغية الوقوف على ماتُخفي من أسرار.

وما نلبث أن نرى الموجة الحركية تنكسر عند قدميْ الملك الذي كان هو نفسه تجسيدا لفكرة الموت الذي ينتظره ويتربّص به. ويتجلّى كل ماتعلّقت به نفس ديلاكروا وكل ماكان يطوف في أحلامه وكل ما كان يثير البهجة في نفسه في هذا الشلال المتدفّق، بل يكاد المشاهدُ يشمّ أفاويهه العطرة ممتزجة برائحة الدم المتصاعدة في دوائر متحلّقة من دخان النار. وثمة جسدَ امرأة يُجْبهُنا بتضاريسه اللّدنة وشعره المتموّج وبشرته المتألقة كالضوء. أما المحظيات اللاتي طالما رسمهنَ ديلاكروا مستلقيات فوق الأرائك الوثيرة، فنراهن هنا يتدحرجن على فراش الموت وقد أطلق جمالهن عبيرا مثل عبير الزهور لحظة قطفها، واحدة تبدو حين يُحَزّ رأسها وقد شمخت به وتقلّصت قسمات وجهها، وثانية تميل بجيدها نحو الحبل الذي سوف يُشدّ حول عنقها، وثالثة تلفظ أنفاسها لاهثة وهي تحتضر. أما أرقّهن جميعا فهي « مُورْهَا » اليونانية محظية الملك ساردانابال الأثيرة وقد بسطت ذراعيْها وشعرها وجسدها مذعنة للقضاء الذي يترصّدها. ثم هناك الجياد التي تشبّ في توتر، عيونها تكاد تحاكي عيون البشر، وأعرافها معقوصة كشعر النساء على نحو ماكان ديلاكروا يؤثر أن يصوّرها، وقدتشنّجت يائسة بينا طعنات الخناجر تنالها فتسيل دماؤها الحمراء فوق أجسادها البيضاء. ولم يحدث قط أن تكدّست قلائد من الأحجار الكريمة والآنية المنقوشة والمصوغات الذهبية المتألقة بمثل هذا الكم الكثيف والكيف الرفيع. ولم يسبق للألوان أن بدت بمثل هذا التألق، تجمع بين اللون الأبيض المضيء والذهبي المشعّ والوردي الهاديء والأحمر الجذّاب والبقع البرتقالية الناصعة التي تتراءى وكأنها ترتجف في ومضات فضّية أمام رقع خضراء. كل ذلك بينا يتصاعد دخان الحريق بطبقاته الكثيفة المتتالية والتي ماتلبث أن تكسو المشهد بأجمعه، وتكاد تطوي أبطاله طيّ الموت وتقذف بهم إلى هاوية الفناء. هنا جمع ديلاكروا بين كل ألوان السحر الذي افتتن به في أشعار بايرون الغنائية، وبين روائع الشرق المتألقة مثل الأحجار النفيسة، والحنين إلى الماضي السحيق. إن ديلاكروا يصوّر هنا شرقا أسطوريا عاش في خياله هو، فلا يجوز أن نُغفلَ أن اكتشاف أطلال خورساباد ونينوي الأشوريّين لم يتم إلا بعد إنجاز ديلاكروا لهذه اللوحة بخمسة عشر عاما. ومن هنا لم يعد للخيال بعدُ مجالٌ لكي يحلّق في مثل هذه المواطن العتيقة الساحرة التي لم يكن للناس بها علم، أو في مثل تلك العوالم «الإكزوتية» الغريبة العجيبة.

ومن المفارقات التي تدعو إلى التأمل أن المحكّمين في صالون باريس عدُّوا هذه اللوحة شائنة، فاختفت قرابة قرن من الزمان منبوذة في مرسم الفنان إلى أن سعى إليها متحف اللوفر عام ١٩٢١ واقتناها شراءً من البارون ڤيتا أحد كبار المعجبين بديلاكروا والذي ظل محتفظا بها أمدا طويلا

لوحة ٣٢ ب. ديلاكروا: موت ساردانابال. تفصيل

ضمن مقتنياته الثمينة، ومع ذلك أيضا فقد استُقبلت من الجمهور والنقّاد حينذاك بفتور وتحفّظ شديدين.

علي أن التأثر بقصيدة سارداناپال لبايرون قد جاوز التصوير إلى الموسيقى فإذا هكتور برليوز يؤلف في عام ١٨٣٠ مقطوعة الكانتانا «ساردناپال». وعندما ظهرت الترجمة الركيكة لقصائد بايرون في فرنسا اشتعل قراؤه من شباب الفنانين الفرنسيين الذين ضاقوا بسيطرة النماذج «الكلاسيكية المحدثة» الجامدة حماسة، وسرعان ما حلّت صور الأميرات الشرقيات وجنود الإنكشارية محل صور الحوريات والأبطال والنماذج الكلاسيكية في اللوحات المصوّرة. هذا إلى أن الصراع بين اليونانيين والأتراك قد أجّج هذا الاتجاه، وكانت المفارقة التي تسترعي الانتباه هي أن المصورين الأوربيين كانوا أشد اهتماما بتسجيل المشاهد المثيرة للخيال والمحرّكة للنشوة الفنية في تركيا أكثر من اهتمامهم بتسجيل معاناة اليونانيين على أيدي الأتراك.

وبالرغم من أن الغرب دأب على النظر إلى المرأة الشرقية من «الوجهة الجنسية» فحسب مستمدًا هذه النظرة من الدراسات التاريخية الشهيرة المستقاة من الأدب الرومانسي والواقعي، على نحو ما جاء فى ذكريات جوستاف فلوبير عن رحلته فى مصر، أو من التصوير الرومانسي الفرنسي مثل لوحة «موت ساردناپال» لأوجين ديلاكروا، إلا أن صورة المرأة الشرقية لم تكن نموذجا ثابتا مستقرًا لدى جميع المستشرقين. ومن هنا كان اختيار بعض المصوّرين أو الرحّالة لهذا النمط تعبيرًا عن المرأة الشرقية أمرًا خاطئًا ومضلّلا.

ولقد نشأ الاستشراق لدى الأوروبيين كما سبق القول خلال القرن الثامن عشر للوقوف على ثقافات الشعوب المطلّة على البحر المتوسط فى تركيا والشمال الأفريقي والشرق الأدنى. ولكن ما إن بدأت الدول الأوروبية فى استعمار بعض أقاليم هذه المنطقة حتى أصبح المستشرقون هم أدوات القوى الأمبريالية التى أخضعت شعوبها لسطوة الاستعمار، وإذا التصوير الاستعماري خلال القرن التاسع عشر يعكس هذه العلاقة الاستعلائية إلى حد كبير. وفى مبدء الأمر كان معظم المصوّرين الاستشراقيين من الفرنسيين، ثم ما لبث أن لحق بهم المصوّرون الإنجليز والألمان والإيطاليون والأمريكيون قرب منتصف القرن. وما من شك فى أن جميع هؤلاء الفنانين قد صبّوا فى لوحاتهم صدى انحيازاتهم القومية وتعصّبهم الديني وثقافة بيئتهم وتجاربهم الشخصية. وسواء زار المستشرق الشرق أو لم يزره، فقد كان يصوّره من وجهة نظر أجنبي غريب، إذ أنه مهما طالت الفترة التى يقضيها بالبلاد، ومهما كان عدد المواطنين الذين تعرّف عليهم أو صادقهم فإنه يظل شخصية غير مرغوبة من المجتمع الذى يحلّ به. ولهذا اقتصرت الموضوعات التى يطرقها المصوّرون المستشرقون على المشاهد العامة فى الطريق أو مواكب الحجيج أو الاحتفالات الدينية، دون السماح لهم بولوج عالم المواطنين الخاص، كما حالت التقاليد الاجتماعية والدينية دون اتصالهم بالمرأة الشرقية المسلمة.

ولما كان الفنانون الأوروبيون عاجزين عن الاتصال بالمرأة المسلمة اللهم إلا فى المقاهى وبيوت الدعارة فقد كان جلّ اعتمادهم فى تصوير المرأة الشرقية على مَنْ ترتضي الوقوف بين أيديهم من النساء اليهوديات وغير المسلمات من الوافدات، ثم يضيفون إليها ما يبتكره خيالهم. ومن هنا جاءت الصورة التى شكّلوها للمرأة الشرقية مشوّهة غير واقعية.

لوحة ٣٢ج. ديلاكروا: موت ساردانابال.
دراسة. عجالة تخطيطية.

ومن المعروف أن التصوير الاستشراقي قد مرّ بمراحل عدّة مع مرور الزمن، وهو الأمر الذى انعكس بدوره على صورة المرأة الشرقية. فعلى حين شاعت خلال القرن الثامن عشر تصاوير النساء الشرقيات الكاسيات بالزىّ التركي التي تسجّل مشاهد البلاط العثماني بفعل تأثير ذيوع طراز الروكوكو، الأمر الذي أسفر عن عناية فائقة بإبراز تفاصيل تلك الأزياء، تحوّلت صورة المرأة الشرقية في مطلع القرن التاسع عشر عن النمط الإكزوتي الجذّاب الجديد بالتصوير نحو النمط الجنسي المثير، فإذا المرأة الشرقية تغدو فى تصاوير الرومانسيين الفرنسيين موضوعا جنسيا لإمتاع الرجل فحسب، على نحو ما يتجلّى في صور محظيات الفنان چان - أوجست دومينيك آنجر **(لوحة ٢٤)** ومشاهد حمامات النساء **(لوحة ١٣٣أ، ب)**، فإذا المرأة الشرقية تبدو على الدوام وإلى الأبد فتيّة يانعة فاتنة الجمال تستهوي بسحرها ألباب المتطلّعين إليها. وبالرغم من اقتناع بعض الفنانين في نهاية القرن بأن تصوير المرأة الشرقية على هذا النمط ذي البُعد الواحد بات أمرًا ممجوجًا، ومن ثم حاولوا تصويرها في نمط إنساني يعبّر عن حنان الأمومة وكبريائها، إلا أنها ما لبثت في مطلع القرن العشرين أن وقعت فريسة للخيالات الشّبقية بظهورها في صور فوتوغرافية فاحشة منحطّة مثل تلك التى تصوّرها مرتدية اليشمك الذي يُخفي وجهها بينما يتدلّى ثدياها عاريين، وهي صورة أقرب إلى كاريكاتير مُهين لأية امرأة حتى وإن كانت عاهرة، ويتضح منها تعمّد الإساءة إلى المرأة الشرقية بأسلوب فظ وخيال مريض. ومن خلال هذا الوسواس الجنسي المسيطر على المصوّر الغربي فقدت المرأة الشرقية هويّتها حتى غدت مجرّد دمية جنسية لإشباع نهم المولعين باستراق النظر إلى كل ما يدور حول العري «VOYEURISM».

لقد أصبحت مئات النساء في الحريم السلطاني اللاتي يشغلن قاعات سراى استنبول هن «النموذج الأصلي» الذي يمثّل الحريم في نظر الغربيين معبّرا عن الخيالات الشّبقية الدّالة على السيطرة والقوة التى صوّرها خيال أوچين ديلاكروا فى لوحة «موت سارداناپال» حيث قاعة الملك الشرقي التي اكتنفتها الظلال، يدور فيها الاغتيال بالجملة حتى لا تقع خيله ونساؤه سبايا بين يدىْ خصمه المنتصر، بينما الواقع أنه لا حريم استنبول ولا حريم سارداناپال هما النموذج الحقيقي للمرأة الشرقية آنذاك، فقليلٌ هم الشرقيون - باستثناء طبقة الحكام والمياسير - القادرون على الزواج بأكثر من امرأة أو اثنتين، كما لم تكن حيازة الحريم مرتبطة بعوامل اقتصادية فحسب، بل كانت ظاهرة حَضَرية أيضا، إذ كانت ظروف الحياة فى الصحراء وفى الريف تقتضي توظيف جهود كل فرد من أفراد الأسرة رجلا كان أم امرأة للمشاركة فى الإنفاق على الأسرة، فكان على المرأة البدوية فى الصحراء والفلاّحة المصرية في الحقل أن تعمل سافرة خارج دارها. وبرغم هذه الحقيقة الواضحة للعيان لم يتوقف أدب الاستشراق وفنونه عن اعتبار الحرملك هو الملجأ المستديم والوحيد للمرأة الشرقية. وإذ لم يكن مباحًا لغير أفراد الأسرة التردّد على الحرملك فقد صوّره الغربيون حصنًا منيعًا يقف دونه الحراس والديدبانات وتخيّلوه وسجنًا أكثر منه سكنًا. ومن هذا المنطلق كان تصوّرهم الخاطيء المغرض للحريم وقاطناته اللاتي لا شغل لهن في الحياة في نظرهم سوى الاسترخاء وممارسة الغواية.

ويعود الفضل إلى الفنان چون فردريك لويس في تحويل صورة الحرملك إلى مؤسسة اجتماعية يتقبّلها الغربيون، فإذا هو يتجنّب التلميح إلى مشاهد السيطرة والعنف والجنس (٩)، كما أقلع منذ عام ١٨٦٩ عن تصوير الحرملك بوصفه المكان الذى يجمع العديد من الزوجات

(٩) Del Plato, Joan: **From Slave Market to Paradise: the Harem Pictures of John Fredrick Lewis and their traditions** 1987.



لوحة ١٣٣أ. آنجر: حمام النساء



لوحة ٣٣ ب . آنجر : بعد الاستحمام. متحف اللوفر



لوحة ٣٤ . جودُول: وافدٌ جديد إلى الحريم (١٨٨٤). لوحة زيتية ٧ر١٢٠× ٣ر٢١٥ سم. معرض وُوكر للفنون بليفربول .

والمحظيات مُؤْثرًا تصوير قلّة من النساء يمثّلن كيانا اجتماعيا أقرب إلى مجتمع الطبقة الوسطى الإنجليزية في العصر الڤكتوري متجنّبا الإشارة إلى تعدّد الزوجات . وما لبث مقلّدوه أن أشاعوا هذا الاتجاه فخلَتْ لوحاتهم من الإشارات الجنسية ، كما حدّدوا عدد أفراد الحريم بثلاث : الأم والطفل والخادمة ، وما كاد عام ١٨٨٨ يحلّ حتى غدا الحريم مكانا أسَريًا .

كذلك اختار فردريك جُودُول Fredrick Goodall عنوانا طريفًا لإحدى لوحات الحريم يُطري فيها فضائل المرأة ، محوّلا انتباه المشاهد من المرأة الشابة إلى طفلها ، فلم تعد نجمة الحريم هي المحظية البارعة القدرة على الغواية والإغراء بل الطفل المدلّل وفقا لتقاليد مجتمع القرن التاسع عشر ، وبعد أن كانت المرأة هي ملكة الدار غدا الطفل مليكها . ومع أن جودول رسم المرأة مستلقية فوق فراشها وقد رفعت ذراعيها في استرخاء وليونة لتمثّل النمط التقليدي للمحظية إلا أنه أضاف طفلها إلى اللوحة كي يزيل أثر وضعتها المغرية مُطلقًا على اللوحة اسم «ضوء جديد وافد على الحرملك» حتى ينزع عن المشاهد الشرقية ما علق بهَا من خلاعة ، مقتربًا من أفكار المجتمع البورجوازي الأوروبي **(لوحة ٣٤)** .

ثم ما لبث مصوّر استشراقي آخر هو فردريك آرثر بريدچمان الأمريكي أن ركّز على أهمية ظهور الأطفال في مشاهد أسرية حميمة ، فإذا نساء الحريم يغدون أمّهات حانيات يحدبن على أطفالهن ، ويُشْرفن على استحمامهم ويساعدنهم في محاولة السّير **(لوحة ٣٥)** وتعلّم القراءة **(لوحة ٣٦)** . وما من شك في أن إيحاء أمثال هؤلاء الفنانين بأن المرأة الشرقية تتمتع بنفس مشاعر الأمهات الغربيات قد رفع من شأن المرأة الشرقية وسما بمكانتها من مجرد محظية إلى زوجة وأم في نطاق الأسرة التقليدية المتعارف عليه .

ومن الملاحظ أن «صورة الأب» الشرقي ظلت غائبة عن تصاوير الاستشراقيين الأسرية . فلكي يُشبع المصوّر الأوروبي نهم ولعه باستراق النظر إلى مشاهد العرى أحجم عن تصوير الرجل



لوحة ٣٥ .بريدجمان: الخطوات الأولى. لوحة زيتية ٣٩,٤×٥٥,٢سم.
مؤسسة كريستي. نيويورك

لوحة ٣٦ .بريدجمان: درس القراءة (١٨٨٠). لوحة زيتية ١٠٨×٨٦,٤سم.
مشهد عائلي بالجزائر. مؤسسة سوزبي. نيويورك

الشرقي - ممثّل القوة والسيطرة - في المشاهد الأسرية الاستشراقية، مادام الرجل الغربي قد حُرِم من الدخول إلى منازل الشرقيين، لكأن إغفال ظهور الرجل الشرقي - رمز القوة والسيطرة - في اللوحات المصوّرة وإحلال الرقيق والأغوات محله بمثابة عملية إخصاء رمزي أو فكري للرجل الشرقي يقوم بها المصوّر الغربي عن عمد للإعراب عن إلغاء وجوده، ومن ثم الإحساس بالتفوّق والسيطرة. غير أن المصوّرين الاستشراقيين ما لبثوا أن اعترفوا على مضض بوجود المرأة الشرقية خارج الحرملك، وبحقّها في مغادرة مضجعها والخروج من دارها بحُرّية. وخلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين أدرك الاستشراقيون زيف تفسيراتهم السابقة محاولين استبعاد الخرافات التي سبق لهم اعتناقها، فاستعادت المرأة الشرقية كبرياءها في لوحات التصوير الاستشراقي من خلال نضالها في سبيل الحصول على حقوقها والمساواة بالرجل.

وفى عام ١٨٣٤ قدّم أوچين ديلاكروا لوحة «نساء الجزائر في دارهن» **(لوحة ٣٧، ٣٨)** التي تعدّ قمة تصوير الحياة اليومية بين الصّور الاستشراقية من حيث ألوانها البديعة والمهارة فى استخدام تقنية الكياروسكورو، ومن حيث تعبيرها الجليّ عن النظرة الاستعمارية وعن «المجتمع الأبوي الشرقي»، فإذا طابع الحزن والانعزال يغلب على النساء المستلقيات فيبدُنَ وكأنهن غائبات عمّا حولهن، وإن كان ديلاكروا قد ابتعد تماما عن التقاليد الاستشراقية في التعبير عن الإكزوتية الشهوانية والعنف والقسوة التى تتجلّى في صور المحظيات التي شغلت فنون التصوير الأوروبية المعبّرة عن الحريم قبيل عام ١٨٣٠ وفق طراز الروكوكو، ثم فيما بعد على يد الفنان آنجر. فنرى الخادمة السوداء في الطرف الأيمن من اللوحة وكأنها تتنصّت على حديث نساء الحريم باعتبارها البديل لسلطة الرجل الغائب، على حين يوحي الحديث بين المرأتين في بؤرة الصورة بما بينهما من ألفة حميمة وباستغراقهما في الحديث بمنأى عن الآخرين. وعلى حين تبدو المرأة إلى يسار اللوحة أشدّ قربا إلى المتطلّع نحوها يوحي الظل المنسدل على وجهها بانشغالها فى وحدتها بما يمُور في وجدانها. كما تتلاقى نظرات المرأتين والخادمة مع بعضهن البعض تعبيراً عن استغراقهن في عالمهن الخاص وفقًا لتقاليد صور الحرملك الاستشراقية. ولم يفت الفنان بطبيعة الحال أن يضيف بضع عناصر شرقية كالنرجيلة والمبخرة والستار شبه المُسْدَل لتشكّل جميعها الإثارة المنشودة في مشهد الحريم الشرقي.

ولقدكانت لوحة «نساء الجزائر» في إطارها الاستعماري موضوع الساعة وقت ظهورها، فإذا الدولة تبادر بشرائها لقاء ثمن باهظ، ولا غرو فرحلة ديلاكروا إلى شمال أفريقيا التي استغرقت شهوراً ستة والتي تمخّضت عن هذه اللوحة كانت تواكب المشروع الإستعماري الفرنسي وتؤازره، إذ كان ديلاكروا أحد أعضاء البعثة الدبلوماسية التي عُهد إليها التفاوض مع سلطان مراكش لإبرام معاهدة تنصّ على عدم التدخل في الشؤون الفرنسية بالجزائر. وعلى غرار الفنانين الفرنسيين الذين رافقوا حملة نابليون إلى مصر عام ١٧٩٨ لعب ديلاكروا نفس الدور في تلك البعثة الاستعمارية.

ويسخر المفكّر النابه إدوارد سعيد ببراعة من المفهوم الغربي المشوّش عن الرجل الشرقي الذي يتخيّله الأوربيون مخلوقاً يعيش في الشرق، ويحيا حياة متراخية، في دولة يسودها الاستبداد وتغمرها لذّات الجنس، مشبعةً بالروح التواكلية القدرية الشرقية»، على حين يتلخّص المفهوم الأوروبى عن المرأة الشرقية في ذلك العصر فى كلمة واحدة هي «الجنس»، فإذا الأوروبى يُسْقِط

لوحة ٣٧ . ديلاكروا. نساء الجزائر في دارهن . متحف اللوفر

لوحة ٣٨ . ديلاكروا. حديث بين رجل وامرأة في طنجة

خيالاته الشّبقية على النساء الشرقيات بعامة فيما يصدر عنه من آداب وفنون ، فيصوّرهن نائيات متباعدات مُغويات مغريات داشرات سائبات خاضعات مستكينات . ولعل لوحة «الحمام التركي» التي رسمها آنجر عندما كان في الثانية والثمانين من عمره **(لوحة ٢٤)** وحشد فيها كل وسائل الغواية والاستهواء هي أشهر التصاوير المعبّرة عن هذا المفهوم الخاطيء بعد أن استعار نماذجه من مصادر شتى. لاسيما أوصاف الحريم التي ضمّتها «رسائل ليدي مونتاجيو» زوجة السفير البريطاني باستنبول . شكّل بها لوحة تضمّ ستا وعشرين أنثى عارية ، اختلفت الآراء في وصفها ؛ فتارة هي لوحة جنسية مفحشة غير واقعية بنهودها المتدافعة المتزاحمة ، وتارة هي صورة هزلية أشبه بطبق المكرونة «السپاجتي» ، على حين وصفها العالم النفسي وليام هدسون بأنها تذكرنا «بالدُّود المتلوّي داخل علبة صيّاد السمك المستديرة»!

وقد رسم آنجر لوحة الحمام التركي مستديرة تشبّهاً بلوحة «العذراء فوق الكرسي» المستديرة لرافائيل التي كان شديد الإعجاب بها وبمصوّرها . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الدائرة هي الشكل المثالي لاستقبال استدارة النهود والبطون والأرداف ، ثم هي باستدارتها توحي باستدارة ثقب مفتاح الباب الذي يمكن للمتلصّص أن يسترق النظر من خلاله إلى المحظورات ، الأمر الذي يوحي بفكرة وجود مُشاهد مُضمر يتطلّع إلى المشهد الحسّي المثير الذي لا تظفر فيه الوجوه بالاهتمام الذي تناله الأجَسّاد حيث السرّة هي «عَيْنُ البدن» على نحو ما كان آنجر يردّد .

وما من شك في أن لوحتيْ «موت ساردانابال» لديلاكروا ولوحة «الحمام التركي» لآنجر تعدّان طفرة غير عادية في تاريخ التصوير الاستشراقي . وبرغم الاختلافات بينهما من حيث الحجم والتقنية الفنية إلا أننا نلمس عند مقارنتهما ببعضهما البعض تفاعلا متبادلا ، فكل منهما حُبْلى بخيالات الشرق الحسّية ، كما تتماثلان في ثراء الواقعية التي تحوّلت إلى خيال وأوهام جنسية مبهمة ملتبسة مسترخية ساكنة هادئة في إحداهما ، وعنيفة عاصفة صاخبة ناضرة الألوان في الأخرى .

على أن أبرع مصوّري المقاعد الوثيرة المستشرقين الذين لم يغادروا أوطانهم مستلهمين الأشعار والمنمنمات الشرقية والصور المطبوعة بطريقة الحفر الواردة بكتب الرحلات كان بلا نزاع الإنجليزي ريتشارد پاركس بونجتون(١٠) الذي لم يتعد في أسفارة مدينة البندقية ، ومع ذلك فإن صوره الشرقية المرسومة بالألوان المائية ترفّ بسحر جذاب وتنبض برقة المنمنمات الفارسية ، وكان لبوننجتون تأثير كبير على مصوّري الألوان المائية الفرنسيين في وقته . وكان معاصرا لديلاكروا وصديقا حميمًا له جاء إلى فرنسا عام ١٨١٦ والتحق بمرسم الفنان جرو ، ومنذ بداياته الفنية سجّل نزوعا نحو الاستشراق ، وعاش في فرنسا حتى وفاته المبكرة عام ١٨٢٨ . وصُنّف إبداعه ضمن المدرسة الرومانسية الفرنسية لا الإنجليزية ، وتتناول معظم لوحاته الشاعرية عالم الإنسان الشرقي في حياته اليومية وبالذات المرأة **(لوحة ٣٩، ٤٠)** .

وبعد بونتجتون بجيل واحد اتجه الكاتب المصوّر الإنجليزي إدوارد لير(١١) إلى اليونان في عام ١٨٤٩ ثم إلى مصر في عام ١٨٥٤ . وكان لير فنانا طوبوغرافيا من الطراز الأول حوّلت صبغات ألوانه المائية مشاهد النيل والريف المصري إلى تحف خالدة **(لوحة ٤١)** .

(١٠) Richard Parkes Bonington ١٨٠١ – ١٨٢٨

(١١) Edward Lear ١٨١٢ – ١٨٨٨

لوحة (٣٩) بونئْجتون : مشهد شرقي ١٨٢٥ . ألوان مائية ٢٤×١٩سم. مجموعة والاس بلندن.



لوحة (٤٠) بونئْجتون: غفوة القيْنة. ألوان مائية ١٦×١٨سم. مجموعة والاس بلندن.

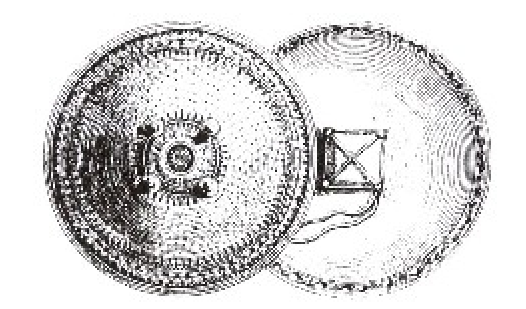


لوحة (٤١) إدوارد لير: الطريق المؤدي إلى أهرامات الجيزة. لوحة زيتية ٥٢,١ x ١٠٣,٢ سم عام ١٨٧٣.وكانت الإمبراطورة أوجيني قد افتتحت مشروع التشجير على جانبيْ الطريق بمناسبة حضورها حفل افتتاح قناة السويس ١٨٦٨. جمعية الفنون الجميلة بلندن.

الفصل الثاني

إطلالة على التصوير الاستشراقي

فى الشمال الأفريقي والشام وتركيا



لم تكن مراكش في نظر الأوربيين خلال القرن التاسع عشر تعدو ميناء «طنجة» ونصف سكانها حينذاك من اليهود، حين كانت تابعة للبرتغال إسما ومحكومة بالنفوذ البريطاني فعلا لقربها من جبل طارق. ولم يجرؤ أحد من الأوربيين على ولوج تلك البلاد التي كانت تمور بالحروب القبلية في أغلب الأحيان، والتي لم يرحّب أهلها بدخول مسيحي إليها إلا إذا كان في صحبة أحد القناصل. فكان ظهور الزائر المسيحي بين الأهالي في مراكش وبصفة خاصة في مكنس أمرا غير مرغوب فيه، فلا يستطيع المرور بينهم دون حراسة الجند الذين ينضم إليهم المارة مهلّلين في صخب مُعربين عن سخطهم. وهو ما حدث بالفعل لديلاكروا الذي استحال عليه في البداية أن يرسم مشهدا من الطبيعة التي يقع عليها بصره، على حين كان الصعود إلى سطح منزله أو الإطلال من شرفته يعرّضه حتما إلى القذف بالحجارة أو الإصابة بطلق ناري، وذلك لشدّة غيرة رجال مراكش على نسائهم اللاتي اعتدن قضاء أوقات فراغهن فوق أسطح الدور. ومع ذلك فما لبث ديلاكروا أن اقتحم على المراكشيّين حياتهم العامة والخاصة واستطاع أن يصور الكثير من مشاهد هذه الحياة، إذ كان كله عيونا تنقش ما تراه في ذاكرته ووجدانه **(لوحات ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩)**. وما أكثر ما خاطر برسم عجالات تخطيطية سريعة بقلمه وصوّر بفرشاته خفْيةً عجالات بالألوان المائية.

كان الضوء في مراكش شديد الإبهار لدرجة ظن معها ديلاكروا لأول وهلة أن بصره لن يقوى على مجابهته، وعلى الرغم من ذلك مضى ساعيا وراءه، كما استهواه في تلك البلاد المشمسة بريق ألوانها الساخنة، فإذا رحلته إلى مراكش تؤكد له صدق حدسه وتهوّن عليه كل مالاقاه في سبيلهما، وهو ما جعل منه بحق أول مَنْ أرهص بالأسلوب التأثيري. وفي مراكش تبيّن له أن أشدّ تصاوير جرو وروبنز المسرفة في الخيال لا تعدّ شيئا إلى جانب ماشهده في الأسبوع الأول الذي قضاه بطنجة، لاسيما حين وقع بصره على مشاهد سباق الخيل على ساحل البحر أو على مشاهد الفروسية التي سجّلها في العديد من تصاويره. وخلال رحلته تلك وقع بصره على العديد من المشاهد الجذابة الجديرة بالتصوير التي مالبثت أن تحولت فيما بعد إلى لوحات مصوّرة بفرشاته. وكم كان صادقا حين صرّح بأنه كان يقع مع كل خطوة يخطوها على مشاهد تكاد تناشده وتستصرخه لكي يصوّرها، تحمل الثراء والمجد لعشرين جيلا من المصوّرين..... وكان هو واحداً منهم، فما إن يقع بصر ديلاكروا على شرفات بيوت مراكش الناصعة البياض حتى يستخرج من حقيبته كراسة الرسم وعلبة ألوانه المائية يسجّل ما يراه. وما من فنان أوربي زار

لوحة ٤٧ . ديلاكروا . صيد النمر في مراكش .
متحف اللوفر

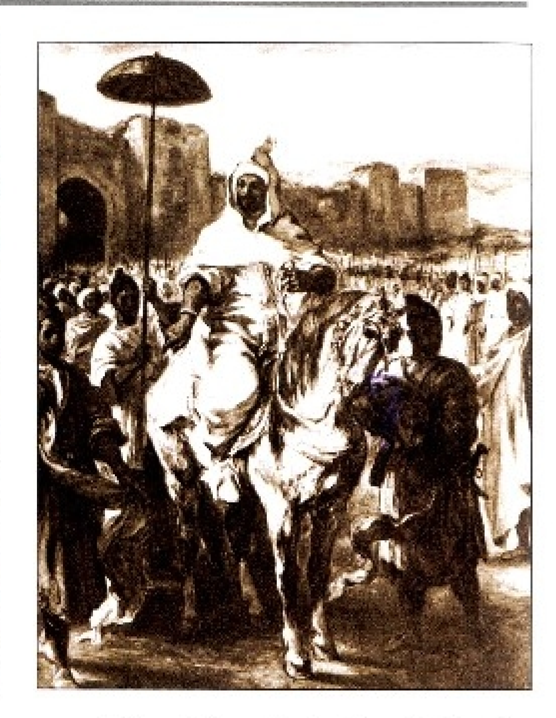


لوحة (٤٢) ديلاكروا: عربيان يجلسان القرفصاء في طنجه



مراكش إلاّ وقد تأثر بما تأثر به ديلاكروا وسجّله في عجالاته التخطيطية، مثل أسواق مدينة فاس واحتفالات مولد النبي بمدينة مراكش حيث يهبط الفرسان من جبال الأطلس متلفّعين برانسهم الصوفية البيضاء. والثابت أن ديلاكروا قد انبهر انبهارا شديدا باعتزاز أهل مراكش بأنفسهم وبفحولتهم وبعضلاتهم المفتولة، فراح يرقبهم وهم داخل الحمامات العامة حيث يعكف العبيد السود على تدليك أجساد سادتهم البرونزية وهم مستلقون تحت البوائك. وعلى حين كان من العسير عليه وعلى غيره من الأوربيين اقتفاءأثر النساء المسلمات، كان من اليسير أن يلاحق النساء اليهوديات إذ كن أسخى في عرض أنفسهن. ومن الغريب أن ترجمان القنصل الفرنسي ـ وكان مسلما ـ كان يفعل فعل اليهود ويسايرهم فيبيح لديلاكروا وغيره من الزائرين الأوربيين الجلوس إلى نساء أسرته، فرسمهن ديلاكروا بدينات وسيمات، لباسهن الحرير وحليّهن الوفير من الذهب، إما جالسات على الديوان كصف من الدّمى وإما واقفات يثرثرن حول النافورة. وذات مرة، وقد ملّ النساء اليهوديات اللاتي يتخّذهن نموذجا لتصاويره وقد ارتدين زيّ النساء الجزائريات، قاده أحد كبار موظفي الميناء المسلمين إلى داره حيث وقع على ماكان يحلم به منذ أمد بعيد. فما كاد يخرج من الردهة المعتمة إلى جناح الحريم حتى وقع بصره وسط أكداس الحرير والذهب على غادات فاتنات ساحرات وادعات، فإذا هو قد أصيب بما يشبه الحمّى التي سرعان ما انكشفت عنه شيئا بعد شيء مع تناول الشّرْبات والفاكهة، فسجّل في مفكرته: «ألا ما أشدّهن فتنة... فلقد عُدن بي إلى عصر هوميروس... ولكم أوثر هذا الطراز من النساء على كل ما عداهن»، فلقد كان مكان المرأة في رأيه هو دارها، وولاؤها لزوجها والقيام على تربية أطفالها.

هكذا سجّل ديلاكروا من بين ما سجّل بفرشاة ألوانه المائية في كراسة عجالاته التخطيطية مريم بن سلطان ليتمثّلها فيما بعد في المرأة المسترخية إلى يسار لوحته الشهيرة «نساء الجزائر» **(لوحة ٣٧، ٣٨)**، وكذا زُهْرة بن سلطان ليتمثّلها في المرأة الجالسة القرفصاء إلى اليمين، وكانت من بين مَن رسمهن أيضا بهية وخدّوجة، وتدلّ هذه الأسماء التي سجّلها في مذكراته على أنهن لم يكن يهوديات بل مسلمات ربما من أصل شركسي. ومن ثم انبرى يصوّر في عجالاته التخطيطية النعال والثياب والأوشحة والسجاد والأواني والبُسْط التي سعى إلى اقتناء نماذج تماثلها قبل عودته إلى



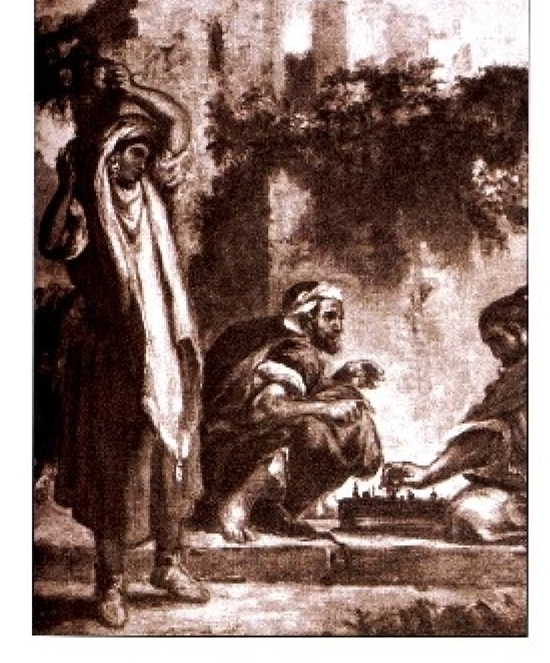
لوحة (٤٣) ديلاكروا: سلطان مراكش محاطا بحاشيته ١٨٤٥، متحف الأوغسطين بتولوز.



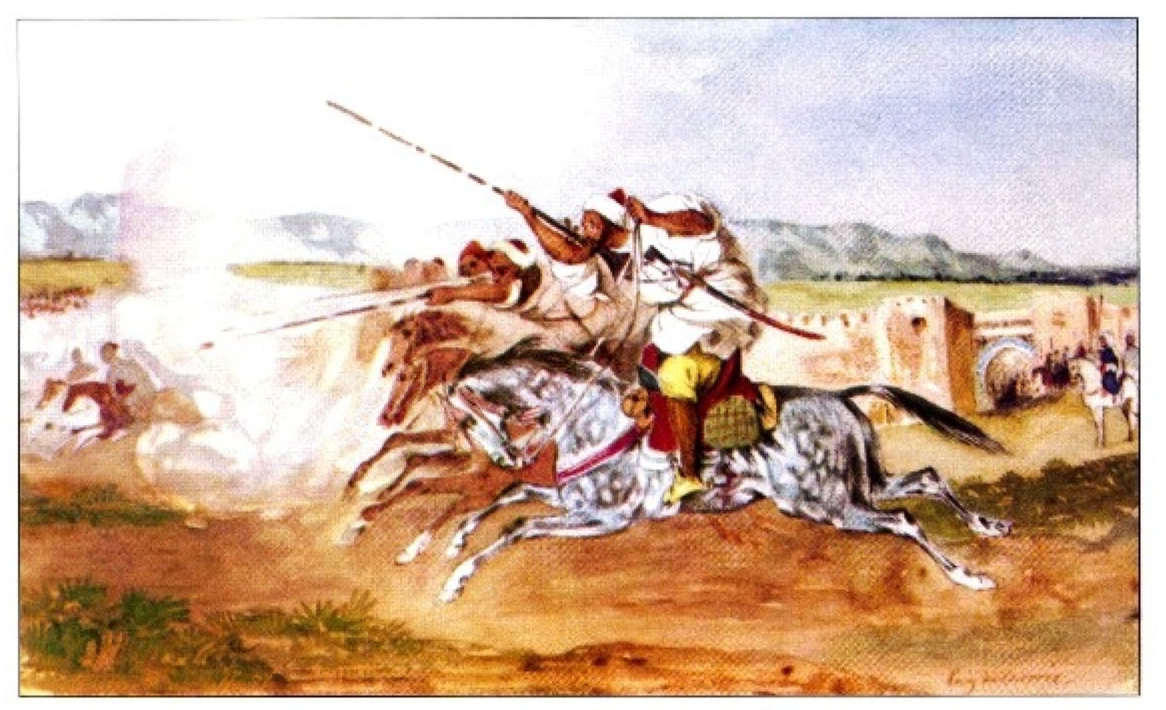
لوحة (٤٤) ديلاكروا: زعيم مغربي في زيارة لإحدي القبائل ١٨٣٧، متحف الفنون الجميلة بنانت.



لوحة (٤٥) ديلاكروا: ممثلون ومهرّجون عرب ١٨٤٨، متحف الفنون الجميلة بتور.



لوحة (٤٦) ديلاكروا: محظية جزائرية في خدرها ١٨٧٥.



لوحة (٤٨) . ديلاكروا. عرض الفروسية العربي بمدينة مكنس. متحف ستادل. فرنكفورت



لوحة (٤٩) . ديلاكروا . حفل عرس بمراكش . متحف اللوفر.

باريس، حيث انكبّ على إعداد لوحته «نساء الجزائر». وقد استخدم الفنان في تكوينه الفني ثلاث نساء حسناوات في الحريم، إحداهن مسترخية إلى اليسار - كما سبق القول - تستند بمرفقها إلى حشيّتين بينما تجلس الأخرتان القرفصاء، وتمسك إحداهن بمبسم النرجيلة وأمامهن صحن مُتْرعٌ بالفاكهة. وفي أقصى اليمين تقف أمَةٌ زنجية تبدو للمُشاهد مُدْبرةً تواجه الجدار الذي عُلِّقت عليه لوحة مكتوبة لعله قصد بها مقولة عربية أو آية قرآنية، وهو مالم يسبقه إليه أحد من المصوِّرين، وهذا ولاشك أثر من آثار دراساته السابقة للمنمنمات الإسلامية. وتبدو أزياء المرأة الشرقية في اللوحة بكل فخامتها وبذخها من حرير الساتان إلى الدمقس المطرّز إلى الشيفون الشفّاف المبرقش، ومن الحُليّ والقلائد والخلاخيل والأقراط الذهبية التي تزيّن الأعناق والآذان والمعاصم والسيقان، إلى وردة زيّنت بها السيدة مدخّنة النرجيلة شعرها، وقد ضمّت النساء الأربع شعورهن بغلالات رقيقة. هذا إلى الحشيّات والوسائد والنمارق والطنافس المزخرفة والسجاد والبُسُط المتنوعة والستائر المدلاّة على غرار لوحات المصوّر الهولندي ڤيرمير، والأواني المزخرفة بالذهب داخل الصوان ذي الباب الموارب وفوق الصُفّة التي تعلوه، والمرآة ذات الإطار السميك المذهّب، كما اكتست الجدران ببلاطات الخزف المزجّج بالزخارف ذات الألوان المبهرة.

وحين دُعي ديلاكروا إلى حفل عرس أقيم في صحن دار أحد الأثرياء إذا هو يجد خليطا من العرب واليهود وقد تحلّقوا حول الراقصة وجوقة الموسيقى يلتهمون أطباق الكسكسي بينما ارتدت العروس ثوبا مغشّى بالترتر البرّاق وعيناها مطبقتان وكأنها في غيبوبة. وهو ماسجّله ديلاكروا تسجيلا رائعا وأمينا في لوحته «حفل العرس في مراكش» **(لوحة ٤٩)**. ووفقا للتقاليد الكلاسيكية نجد التكوين الفني محصورا داخل مساحة مكعّبة يتحدّد إطارها بالخطوط الخضراء التي تحدّد الطابق الأول بشُرفتيْه الجانبيتين اللتين يُطلق عليها في العمارة الإسلامية اسم «الأغاني»[(١)]. والواقع أن هذه اللوحة لاتذكّر المُشاهد بصور العصر الكلاسيكي وعصر النهضة فحسب بل ترهص أيضا بصور القرن العشرين التي تتحدّد مستوياتها[(٢)] بتباين الألوان[(٣)]، على نحو بنيْات موندريان الهندسية: لون الحائط الأبيض المواجه وقد حدّده عرضيا، وفي منتصف الارتفاع خطّان أخضران، وحدّده طوليا باب أخضر في الواجهة يعلوه شباك في الجدار. وفي أحضان هذا المعمار بخطوطه الهندسية المستقيمة كتلة بشرية تتحرك متباينة الكثافة والأبعاد من خلال صفّين متقابلين من المدعوّين وكأنها أنبوب مايلبث أن يتحوّى يمينا ويساراً. والصورة في مجملها تعبّر عن المقابلات والتباينات بين اللون الأبيض مع غيره من الألوان، وعُرْي صحن الدار والجدران مع تجمّع الشخوص، والصرامة التجريدية لإطار الصورة تبعث فيها الحياة حركة سكان الدار وضيوفهم.

ومراكش دون سائر بلاد المغرب هي التي لم تقع تحت نير الحكم التركي الغاشم، لذا أحسّ الرحّالة بما عليه أهل هذه البلاد من أصالة وشمم في الطباع والأخلاق، وبما عليه عمارتها من بساطة وجلال، فجاءت الكثرة من رسوم الفنانين المستشرقين الذين وفدوا على مراكش فريدة في مضمونها، إذ كانوا يؤثرون تسجيل مختلف أنشطة الحياة العامة بين الناس بدلا من الاندفاع نحو تسجيل ما هو جذّاب جدير بالتصوير من حيث أناقته وروعة تنسيقه وإثارته للخيال أو للغريزة الفنية، ومن هنا كانت تصاويرهم للقصبة [أي الحي الوطني] تربو على تصاويرهم للبازار [أي السوق].

***

(١) الأغاني: شرفة بالجزء العلوي من القاعة تستخدم للنوم.
وليس ثمة مثال لها بمصر اليوم في غير مدينة رشيد.

(٢) Plane المستوى هو الموضع الخاص بكل جسم أو شكل مرسوم أو منحوت بالنسبة إلى غيره في الطبيعة، وقربا أو بعداً بالنسبة إلى الفنان [م. م. م. ث]

(٣) Contrast التباين أو التضاد هو ما يظهر من فرق بين شيئين يختلفان في الصورة أو الشكل أو اللون، كالفرق بين الخط المستقيم والخط المنحني، وبين الفاتح والداكن، أو بين لونين متقابلين متصارعين مثل الأحمر والأخضر [م. م. م. ث]

وجدير بي هنا أن أنوه بثلاثة من المصوّرين الفرنسيين المتميّزين، أولهم عبقري جاء في القمة - كما قدّمت - هو أوچين ديلاكروا، ويليه منزلةً اثنان هما تيودور شاسيريو ثم أوچين فرومانتان، تبوّؤوا مكان الصدارة في الاستشراق الفرنسي حين ارتفع التصوير الاستشراقي إلى مستوى التصوير التاريخي فيما بين عامي ١٨٢٥ و١٨٧٥ . كان الأول بين هؤلاء - كما مرّ بنا - سبّاقا إلى اكتشاف الألوان الصارخة الدافئة التي دأب على التشوّف إليها في مراكش يستمد منها إلهامه . أما ثانيهم فقد اهتدى في «الجزائر» إلى الشرق الذي واءم طبيعته ومزاجه، وكان ثالثهم شريكه في هذا الإعجاب .

وماكاد الجنرال ليوتي يفرغ من إخضاع الجزائر للهيمنة الفرنسية حتى هُرع المصوّرون الفرنسيون إلى طرقات المدن التي كان محظورا عليهم دخولها من قبل . فحتي عام ١٨٣٠ كان تصوير المشاهد الجزائرية من بين موضوعات التصوير الاستشراقي مقصورا على تلك التي تمثّل اختطاف القراصنة الجزائريين للراهبات والفتيات الأوربيات لبيعهن للأعيان، غير أن الغزو الفرنسي الذي بدأه شارل العاشر ومضى فيه كل من لوي فيليب ونابليون الثالث على الرغم من المشاق والعناء اللذين كانت الجيوش الفرنسية تواجههما، لما عليه الجزائريون من بأس وبسالة وحميّة وإصرار، انتهى إلى تغيّر ملحوظ، فبعد أن سجّل مصوّرو المعارك الذين صحبوا الحملة الفرنسية إلى الجزائر تصاوير العمليات الحربية، إذا فنانون فرنسيون آخرون يُهرعون إلى تفقّد ما استولى عليه الجيش الفرنسي من أرض الجزائر ومدنها الساحلية، بعد أن لم يعد الشرق يبعد غير أيام ثلاثة يقطعها الراحل من أوربا إلى أفريقيا عبر البحر .

وكان الفنان أوراس ڤرنيه[٤] مصوّرا ماهرا له قدرة فذّة على تشكيل التكوينات الفنية الضخمة، وتشهد بهذا لوحته الضخمة «الدوق دومال[٥] يأسر قافلة الأمير عبد القادر» بمتحف ڤرساي **(لوحة ٥٠)** والتي يبلغ طولها ثلاثة وعشرين مترا، وقد قُدّر لها أن تظفر بالإعجاب والتقدير في صالون باريس عام ١٨٤٥ . وتصور هذه اللوحة الفرنسيين حين بغتوا معسكر الجزائريين بهجوم مفاجيء فإذا الاضطراب يسود المعسكر . وكان ڤرنيه صاحب هذه الصورة من أوائل المأخوذين بشدة بأس أولئك العرب الجزائريين البواسل وسحرهم . اقرأ له ما يعبّر به عن هذا الإعجاب :

« . . . وما إن بغت الأمير عبد القادر هذا الهجوم حتى رمى عباءته عن عاتقه، وخفّ فامتطى جواده الأبيض المطهّم، فإذا ذراعاه عاريتان إلى الكتفين وقد أمسكتا بسيفين من الذهب البرّاق، وإذا عيناه تشعّان ووجهه قد غشّته الجروح . ومنذ أن وقع بصري على هذا المشهد لاتزال ذاكرتي تعي « بطلي » هذا . وما إخالني لو كنت أنثى إلاّ رميتُ بنفسي فى أحضانه . ومن هنا كان لزاما عليّ أن أصوّره غاديا رائحا، من الأمام ومن الخلف . ومن فوق، ومن تحت . . . . . . » .

ومع ذلك فإننا نراه في التفصيل الذي نعرضه من هذه اللوحة يُقحم هَوْدجينْ تحتلّهما نساء جزائريات يبدو عليهن الهلع من وقع المفاجأة، رسمهن في وضعات مثيرة لاتمُتّ إلى الموضوع بسبب، لكنه افتعل ماسوّلته له نفسه غير السويّة كي يقدّم إلى مواطنيه مايرضي غرورهم وهواهم واستعلاءهم فضلا عن تشوّقهم إلى كل ما هو « إكزوتي » مثير . وما أصدق الشاعر بودلير حين وصف هذا المؤرخ الفني لحملات فرنسا العسكرية في الشمال الأفريقي - والذي نستطيع أن نَصفَ فنه بأنه فن غير إنساني - بقوله : إنه جندي مستميت في تصوير مايداُهن به مواطنيه من إسرافَ ومبالغة في ذكر أمجادهم العسكرية .

وكان تقدير الفنان دُوزَا لعظمة الجزائر يفوق تقدير أوراس ڤرنيه لها، فكان أول مَن صوّر مسجد ميناء الجزائر الشهير . كما سارع نفرٌ من المصوّرين الفرنسيين إلى تسجيل المشاهد الجديدة بالتصوير

(٤) Horace Vernet
١٧٨٩ - ١٨٦٣

(٥) الدوق دومال هو ابن الملك لوي فيليب

لوحة (٥٠) أوراس ڤرنيه: الدوق دومال يأسر قافلة الأمير عبدالقادر. متحف ڤرساي

قبل أن يطويها الزمن وتندثر معالمها. كذلك أخذ المصوّر شاسيريو [٧] بما عليه مباني مدينة الجزائر من بياض ناصع شبّهه ببياض الجصّ والرخام، كما تراءي له الأفق ورديًا أحيانا أو أزرق دون زرقة البحر أحيانا أخرى، وكانت السماء بدورها تبدو له زرقاء متلألئة في خفوت، فعكف على كراسته يسجّل رسومه المائية على الرغم من قصر الفترة التي قضاها بالجزائر **(لوحة ٥١، ٥٢، ٥٣)**.

وفي الوقت نفسه هبط الجزائر أوجين فرومنتان [٨] (١٨٢٠ ـ ١٨٧٦) فأسر بمشاهدها وأخذ يرسل مايصوره منها إلى صالون باريس، فتبوأ بلوحاته موقع الصدارة للجيل الثاني من المصوّرين الاستشراقيين الذين آثروا تصوير ماهو بسيط صادق على تصوير ماهو أنيق جدير بالتصوير. وكان فرومنتان شديد التعاطف مع من يختاره أنموذجا من العرب، وشاعت في رسومه كافة مسحة من الشّجن، سمته التي تميّز بها في سائر تصاويره سواء كانت شخوصا على ظهور الخيل أثناء السباق أو الصيد والطراد **(لوحة ٥٤، ٥٥)**، تعلو وجوههم جميعا سمات الأسى وكأنهم يمرّون بالحياة عابرين. وقد احتلت موضوعات الفروسية مكانة خاصة عند هذا الفنان، ومردّ هذا إلى ولعه بالخيول العربية والفرسان العرب **(لوحة ٥٦)**. وعلي الرغم من أن موضوعاته كانت شائعة مألوفة إلا أن تصاويره كانت غاية في المهارة والجاذبية، كفيلة بأن تحلّ مكان ماهو جميل أنيق جدير بالتصوير. غير أن تصاويره للنساء الجزائريات جاءت أكثر عروبة من صور النساء الجزائريات التي صوّرها معاصروه.

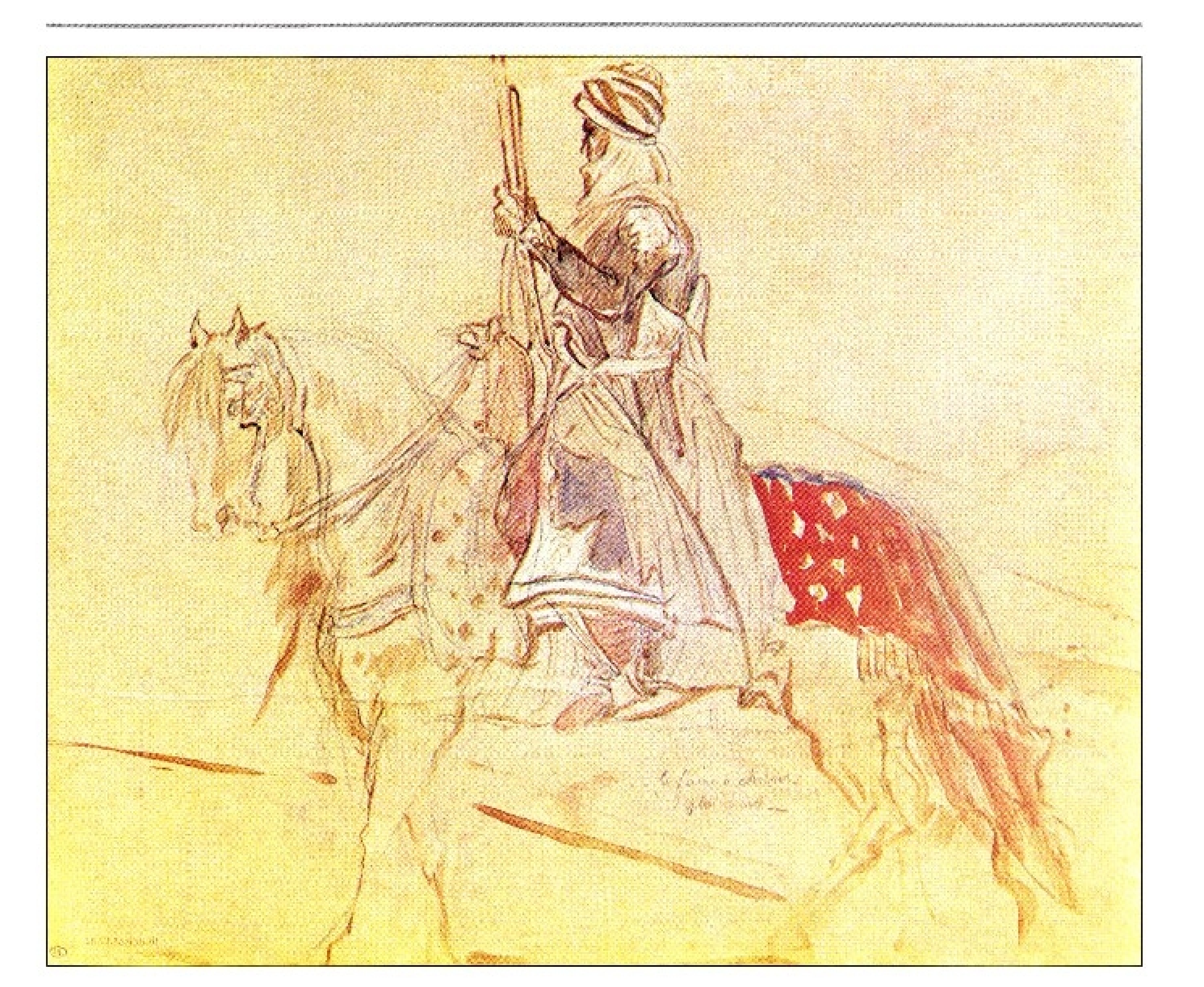
ومن بين الفنانين الذين وفدوا إلى المغرب المصور بنچامان كونستان ١٨٤٥ ـ ١٨٧٣ **(لوحة ٥٧، ٥٨، ٥٩)** الذي قصد المغرب عام ١٨٧٢ في رفقة الفنان الشهير چورچ كلاران **(لوحة ٦٠)** واستقر بها قرابة عامين حيث أقام في طنجه، وكذا المصوّر إيپوليت لازيرچ ١٨١٧ ـ ١٨٧٧ الذي زار الجزائر في ثلاثينات القرن التاسع عشر واستقر فترة طويلة مقيما بشمال أفريقية **(لوحة ٦١)**.

وما لبث المصوّرون التأثيريون أن وفدوا إلى الجزائر، لكن ذلك لم يصل بهم إلى أن يكونوا استشراقيين غير واحد هو رينوار الذي قارب أن يكون استشراقيا بعد أن مكث طويلا بالجزائر عام ١٨٧٩ **(لوحة ٦٢)**، ولعل مردّ ذلك إلى إعجابه الشديد بديلاكروا. ولايفوتنا هنا أن نذكر وصف الفنان ألبير بسنّار للجزائر عام ١٨٩٤ الذي كان مصوّرا رمزيا إلى جوار كونه استشراقيا إذ يقول: «ما أروع الجَزائر بعد أن تغمر السيول أرضها فتغدو تربتها مُحْمرّة حُمرة الدماء، على حين يبدو نبتها أزرق، بينما يختال بحرها في زرقة داكنة أشبه ماتكون ببؤبؤ عينيْ غادة شقراء. . . . وأنّى حللت تشهد الطبيعة وقد غمرت كل شيء ببهائها. وحين يطالعك الفجر يتراءى وقد طغى عليه اللون الوردي على حال لانشهده في بلادنا، أما الغسق فيبدو أكثر نزوعا إلى اللون البنفسجي. وتتألق جدران المباني بلونها الأبيض من خلال الزرقة المخيّمة، وتتجلّى القباب من وراء أشجار الزيتون وكأنها صُبّت من لبن شفّاف، وتومض أوراق الشجر وكأنها نجوم قد علاها الشحوب. يبدو لك هذا كله وكأنه تطريز في صفحة السماء، يتراءى بين الفينة والفينة ملونًا في رقّة لاتشبهها رقّة، مثل شريط طويل من قماش الساتان» الأملس.

وتكاد هذه الصورة تكون هي نفسها التي وصفها الفنان دنيس دني في تونس التي لم تطأها أقدام الفرنسيين إلا في عام ١٨٨٥، وإن كانت تونس دون الجزائر حجما، فلم تَجذب إليها غير قلة من المصوّرين الملحوظين، منهم كرابليه الذي خلّف لنا بعض الصور والرسوم المائية لمدينة تونس الخضراء أحد المعالم الكبرى في دنيا العرب والإسلام.

Théodore Chasseriau (٧) ١٨١٩ - ١٨٥٦

Eugene Fromentin (٨) ١٨٢٠ - ١٨٧٦



لوحة ٥١ : شاسيريو: فارس عربي جزائري يتأهب للاستعراض. ألوان مائية. متحف اللوفر.

لوحة ٥٢ : شاسيريو: على بن أحمد خليفة قنسطنطينه مع حرسه. متحف فرساي.



لوحة ٥٣ : شاسيريو: رقصة المناديل في مراكش. متحف اللوفر





لوحة (٥٤) . فرومانتان : صيد الصقور. متحف كونديه بشانتيي.



لوحة (٥٥) . فرومانتان : قافلة من الفرسان تحطّ رحالها في غابة لتنال قسطا من راحة. متحف أورساي. باريس





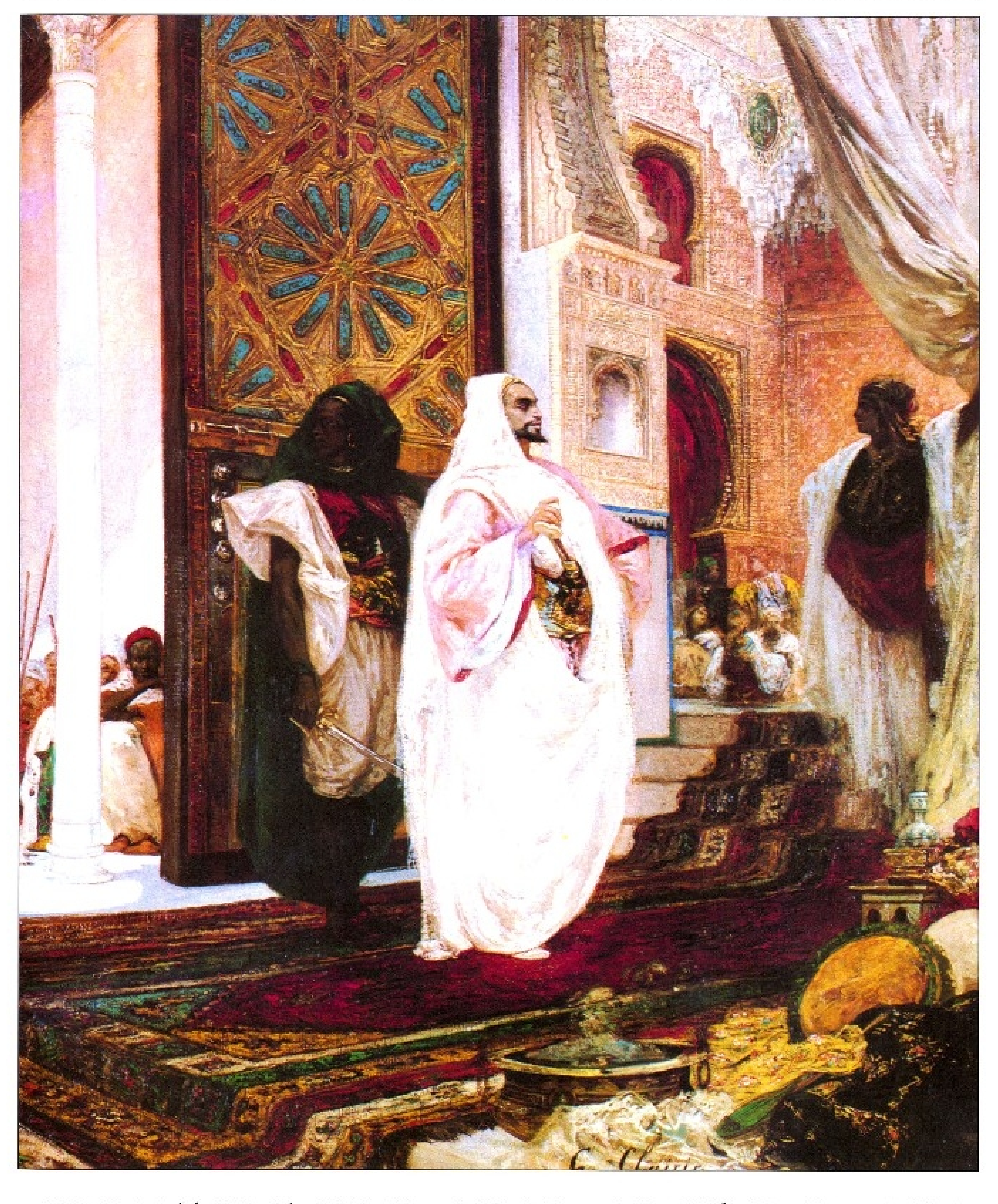
لوحة (٥٦) . فرومانتان . كمين الصيد. جاليري «المتحف» بلندن



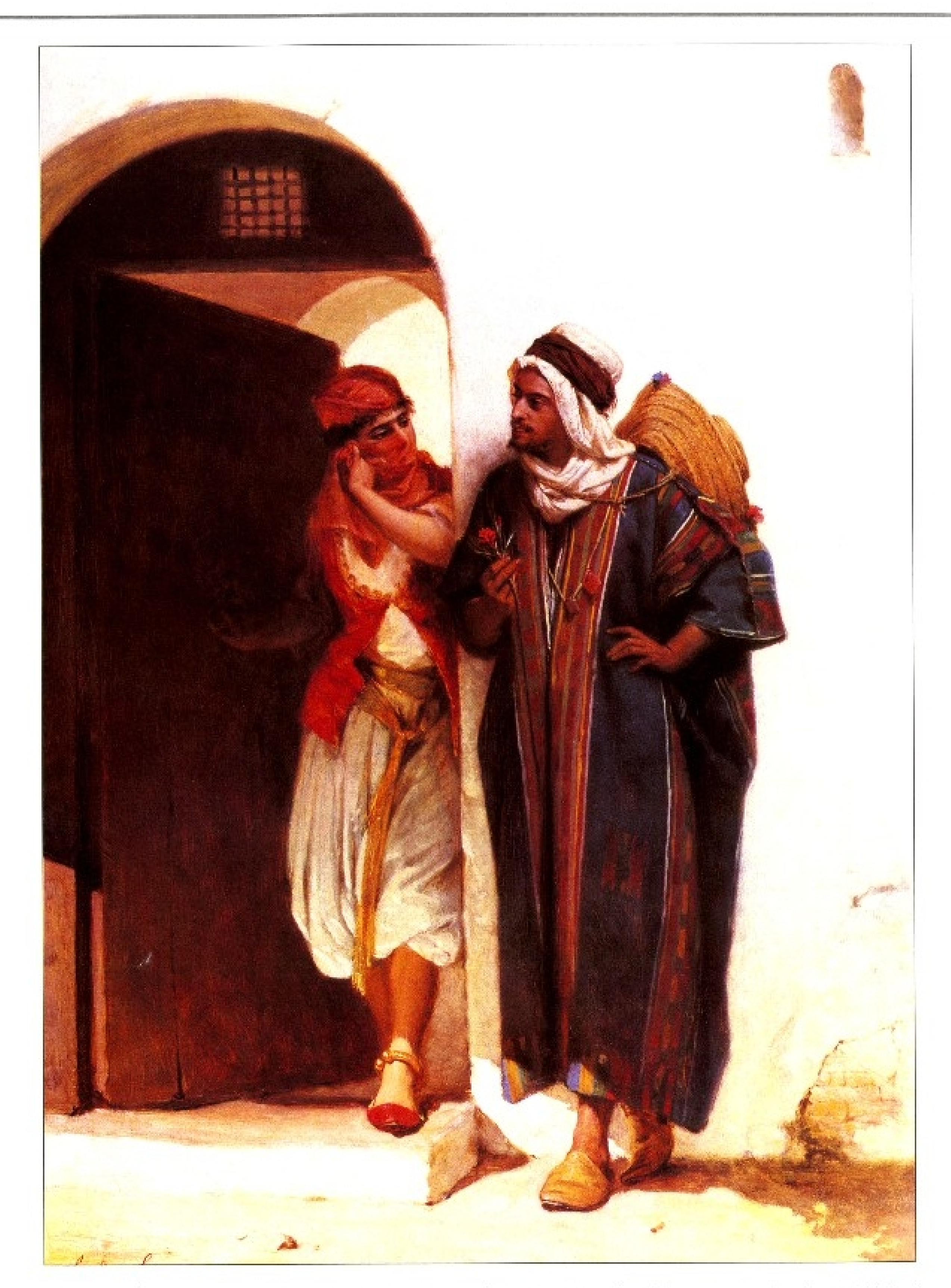
لوحة (٥٩) .بنچامان كونستان: استقبال سيدي محمد سلطان المغرب لسفير فرنسا (١٨٥٩ – ١٨٧٣). وتكشف هذه اللوحة عن هيبة السلطان وإجلاله من خلال وجوه رعاياه الذين خرّ بعضهم ساجدين بمجرد ظهوره خارجا من قصره، بينما بدا موكب السلطان نفسه غائما وسط الغبار المتصاعد.
لوحة زيتية ١٠٤,٣٧×١٣٣,١٢سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٥٧) . بنجامان كونستان.
اجتماع في دار عربية. ونرى الفنان
وقد التزم بالقواعد الكلاسيكية
الأكاديمية. كما غمر مساحات كبيرة
داخل البيوت الشرقية التي يرسمها
باللون الأسود لإبراز ألوانه الثرية.
وشأنه شأن المصورين الاستشراقيين
حشد مرسمه بالأدوات والتحف
الشرقية التي اقتناها أثناء رحلاته
لاستخدامها في تزيين لوحاته. هو
يتفورد آند هيوز جاليري بلندن.



لوحة (٦٠) .جورج كلاران: دخول ربّ الدار إلى جناح الحريم. وقد اعتمد الفنان على صيغ المعمار المراكشي [الإسباني المدجّن] ، وإن لم يكترث كثيرا بالتفصيلات، إذ كان هدفه الإبهار فحسب من خلال الألوان والحركة. وولتر آرت جاليري. بلتيمور.



لوحة (٦١) . إيبوليت لازيرج: عربون الغرام. فتى يرتدي برنسا يقف بمدخل بيت جزائري ليهدي قرنفلة حمراء لفتاة تطلّ من فرجة الباب وهي تثبّت خمارها على وجهها حياءً، وإن بدا رضاها باللقاء. لوحة زيتية ٤٢,٥×٦٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

ودونـك سـيّدتي وردتي   يذكّرك المسـك أنفاسـها
كعذراء أبصـرها مبصرٌ   فغطّت بأكمامها راسـها

لوحة (٥٨) . بنجامان كونستان.
النمر المستأنس فى الحرملك. سوزبي
بارك برنيت. نيويورك.





(٦٢) رينوار: المحظية، متحف رانس.

التصوير الاستشراقي في الشام

وقد وفد على سوريا والجزيرة العربية جملة من المستكشفين، غير أن التجوّل في هذين القطرين وقتذاك دون التزام بطرق القوافل الرئيسة كان فيه من المخاطر ما فيه لأن الامبراطورية العثمانية لم تحفل بإعداد خرائط لأمصارها. وكان من بين هؤلاء المستكشفين الأستاذ جون لويس بوركارت Burckhardt (١٧٨٤ ـ ١٨١٧) السويسري الذي كان يعمل في خدمة الحكومة البريطانية، وكذا روبرت كيرزون الذي قصد جبل سيناء لشراء بعض المخطوطات للمتحف البريطاني. ثم مالبث الرسّامون والأركيولوجيون أن توافدوا على مدينة تدمر [پالميرا التاريخية]، إذ كان من العسير على الأجنبي الولوج إلى المناطق الداخلية من سوريا إلا إذا تنكّر في زيّ عربي.

وكان مما يسترعي الانتباه والدهشة معا سيرة سيدة إنجليزية تدعى ليدي هستر لوسي ستانهوپ (١٧٧٦ ـ ١٨٣٩) ابنة لورد ستانهوپ وابنة أخت وليام بيت رئيس وزراء بريطانيا الذي ظلت تشرف على إدارة مسكنه حتى وفاته. وكان قد ترك لها معاشا يهيّيء لها حياة رغدة رخيّة، لكنها بعد أن ضاقت ذرعا بتقاليد المجتمع الإنجليزي وعاداته خلّفت إنجلترا عام ١٨١٠ ولم تعد إليها قط. وبعد تجوال طويل في أنحاء الشرق الأدنى حلّت في مدينة تدمر بصحراء الشام، وخالت نفسها وكأنها زنوبيا [الزّباء] ملكة هذا البلد في سالف الزمان، كما شاع عنها أنها متنبئة عرّافة، وانبرت تنفق عن سعة وسخاء أهوج وهي تستقبل في دارها الرحّالة والفنانين والدبلوماسيين الأوروبيين. مضت تنفق حتى أتت على كل ماتملك، وتراكمت عليها الديون فإذا هي بعدُ فقيرة معدمة، وإذا الموت يواتيها في قرية من قرى لبنان وهي على هذه الحال.

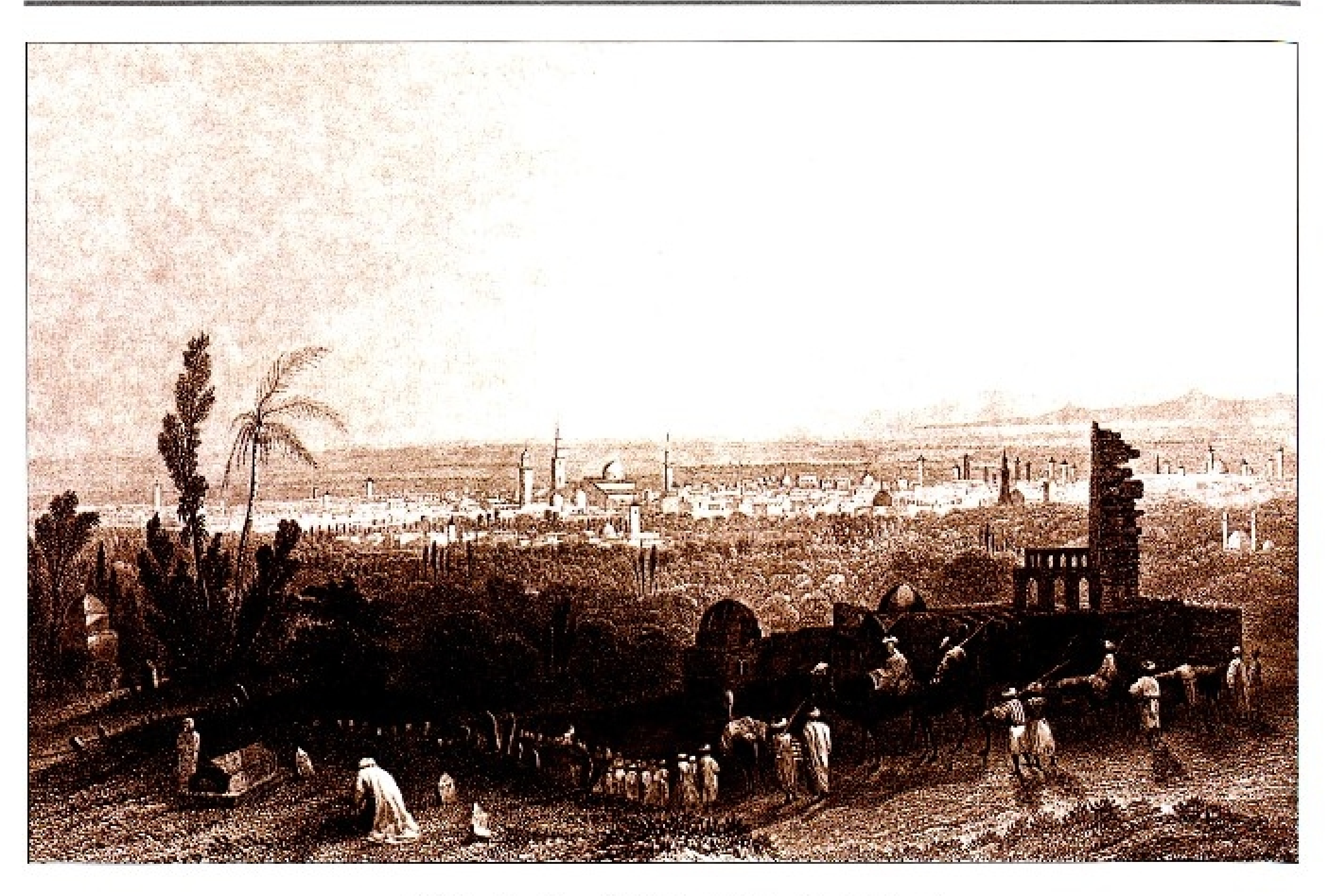
ومن الرحّالة الذين قصدوا سوريا غير تلك السيدة إدوارد وليام لين (١٨٠١ ـ ١٨٧٦) وكان مؤرّخا ورسّاما خلّف تصاوير لها قيمتها. هذا إلى أنه شرع في ترجمة كتاب «ألف ليلة وليلة» غير أنه لم يمض في هذه الترجمة إلى نهايتها. وثمة رحّالة مستشرق آخر كان به ميل إلى الشغب والخروج على المألوف هو سير ريتشارد بيرتون (١٨٢١ ـ ١٨٩٠). من ذلك أنه حين أخذ يترجم كتاب «ألف ليلة وليلة» لم يتورّع عن أن يذكر مافيه من فحش دون أن يمسّه بحذف أو تحوير، بل ضمّ إليه مايزيد من فحشه، كما أنه زيّف أشعارا عربية ونسبها لشاعر من صُنع خياله. ومن بين أشهر كتبه التي تنوف

على الخمسين كتابه الشهير «الحج إلى المدينة ومكة» ١٨٥٥ الذي ألّفه بعد أن تنكّر في زي أحد الهنود الپاثان المسلمين حتى يتجاوز محدّثوه عن هفوات نطقه بالعربية. وبعد أن ألمّ إلماما تاما بالعادات والشعائر الإسلامية، زار مكة المكرمة والمدينة المنوّرة دون أن يُكْتشف أمره، ثم إذا هو بعدُ يغدو قنصلا لبريطانيا في دمشق، كما قدر له أن يمضي شطرا كبيرا من حياته في الشرق.

ولم تكن دمشق آنذاك ترحّب ترحيبا كبيرا بالأجانب، لذا لم يتلبّث المصوّرون بها طويلا. غير أن الحال في أزمير التي لم تبعد عنها كثيرا كانت على غير هذا، فاتسع صدرها لاستقبال الرحّالة الأجانب، ولاغرو فما يربو على نصف سكانها كانوا خلال القرن التاسع عشر من اليهود واليونانيين. وكم اجتذبت أطلال تدمر وبعلبك رسّامي الألوان المائية الإنجليز، وكان على رأسهم وليام بارتليت الذي أنجز مئات المناظر عن الآثار والمعالم في كل من سوريا ولبنان وفلسطين سجّلها في كتابه «سوريا والأراضي المقدسة ١٨٣٦»، وكان يحذو في رسومه حَذْوَ الفنان التأثيري تيرنر. ومع أن مشاهده كانت تميل إلى التنميق أكثر من التزامها الواقع إلا أنها دون نزاع كانت جديرة بالتصوير. لهذا لم يكن غريبا أن يحظى بلقب «فنان الذكريات»، وقيل فيما يُروَى عنه إنه كان يسجّل مشاهده على نحو ماكانت تراها عينا ليدي هستر ستانهوپ **(لوحات ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١)**. أما عن أراضي فلسطين المقدسة فمن العسير حَصْر جميع مَنْ ارتادوها من الرحالة والأدباء والفنانين في سبيل الوقوع على ماجاء في الكتاب المقدس من ذكر للمعالم الدينية ومواطن الأحداث وعادات الأهالي. ويأتي في مقدمة هؤلاء الفنانين داڤيد روبرتس **(٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦)** (١٨٤٨ ـ ١٩٤٠) والمصور الألماني جوستاف باورنفيند (١٨٤٨ ـ ١٩٤٠) الذي رسم العديد من الصور لمدينة القدس وميناء يافا وأسواقها، وتعدّ لوحته لسوق يافا آية من آيات التصوير الاستشراقي للشوارع والأسواق في الشرق الأدنى **(لوحة ٧٧)**.

وبعد زيارة باور نفيند لمدينة يافا عام ١٨٨١ كتب إلى ذويه يصف ميناء يافا الغدّار غير المأمون العواقب لما يعترض مياهه من سلاسل صخور خطيرة تعوق حركة الملاحة، حيث لا تتجاوز مساحة الثغرات التي يمكن أن تتسلّل خلالها المراكب سبعة أمتار. وإذا هو يعكف على رسم مشهد يشدّ الانتباه هو تجنيد الشباب الفلسطيني بالجيش العثماني، وقد هرع أقارب المجنّدين وزوجاتهم وأطفالهم وراءهم صائحين مولولين وسط موج البحر الناضح على الشّط (لوحة ٧٨). وما يميّز هذه اللوحة بصفة خاصة عن غيرها من اللوحات الاستشراقية هو أنها إلى جانب احتوائها على كل ما هو تقليدي مألوف من عناصر استشراقية، قد احتشدت بالمشاهد الطريفة الغريبة الجديرة بالتصوير من أزياء ومعمار، فضلا عن معالم العالم العثماني المعاصر من سفن حربية بخارية وأزياء عسكرية وأسلوب التجنيد.

* * *



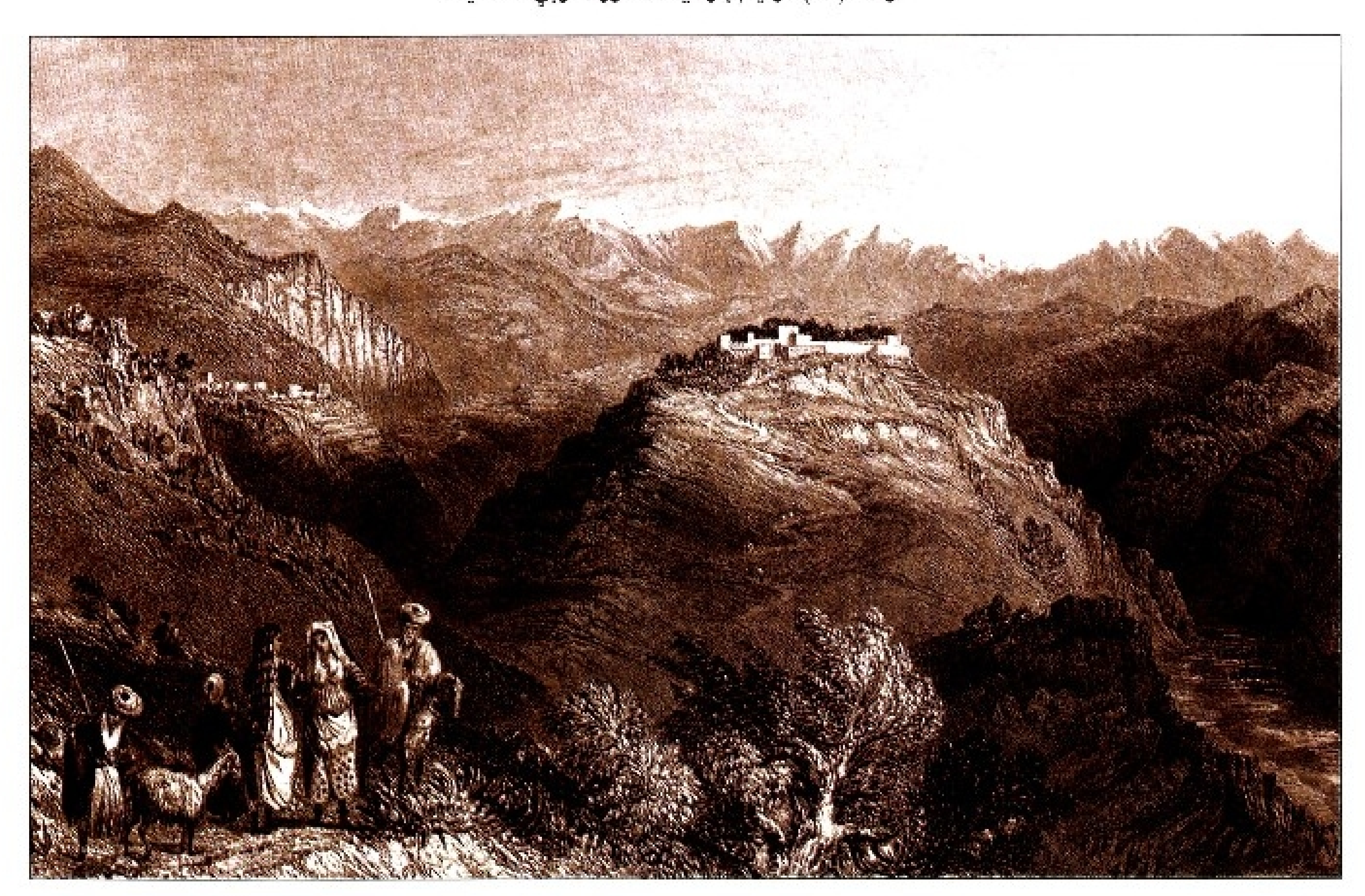
لوحة (٦٣) وليام بارتليت: دمشق كما تُرى من الصالحية، ١٨٣٦.



لوحة (٦٤) وليام بارتليت: منزل بانطاكية، ١٨٣٦.



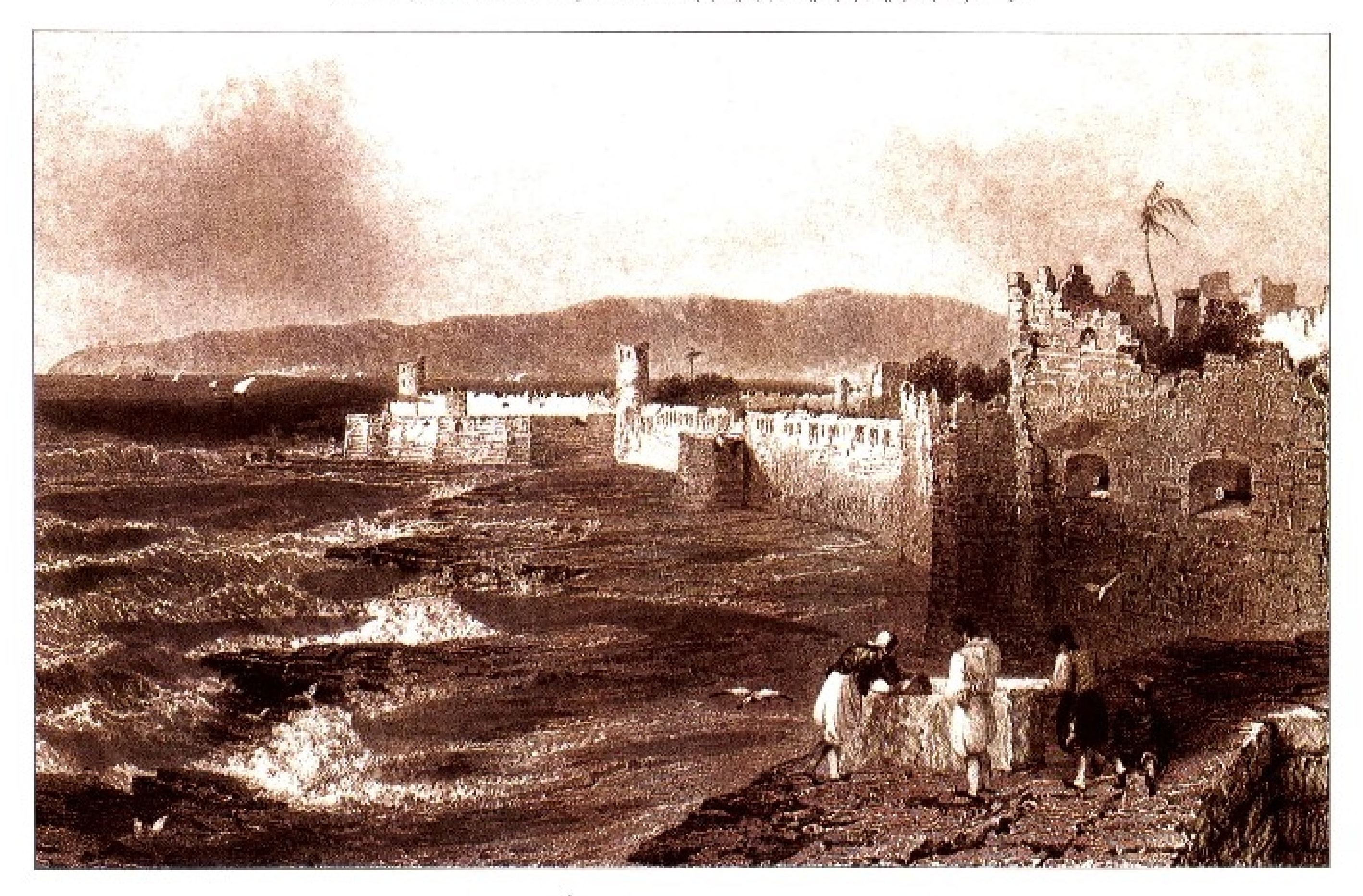
لوحة (٦٥). وليام بارتليت: السور الغربي لأنطاكية .



لوحة (٦٦) . وليام بارتليت: دير جبل الكرمل بلبنان ١٨٣٦.



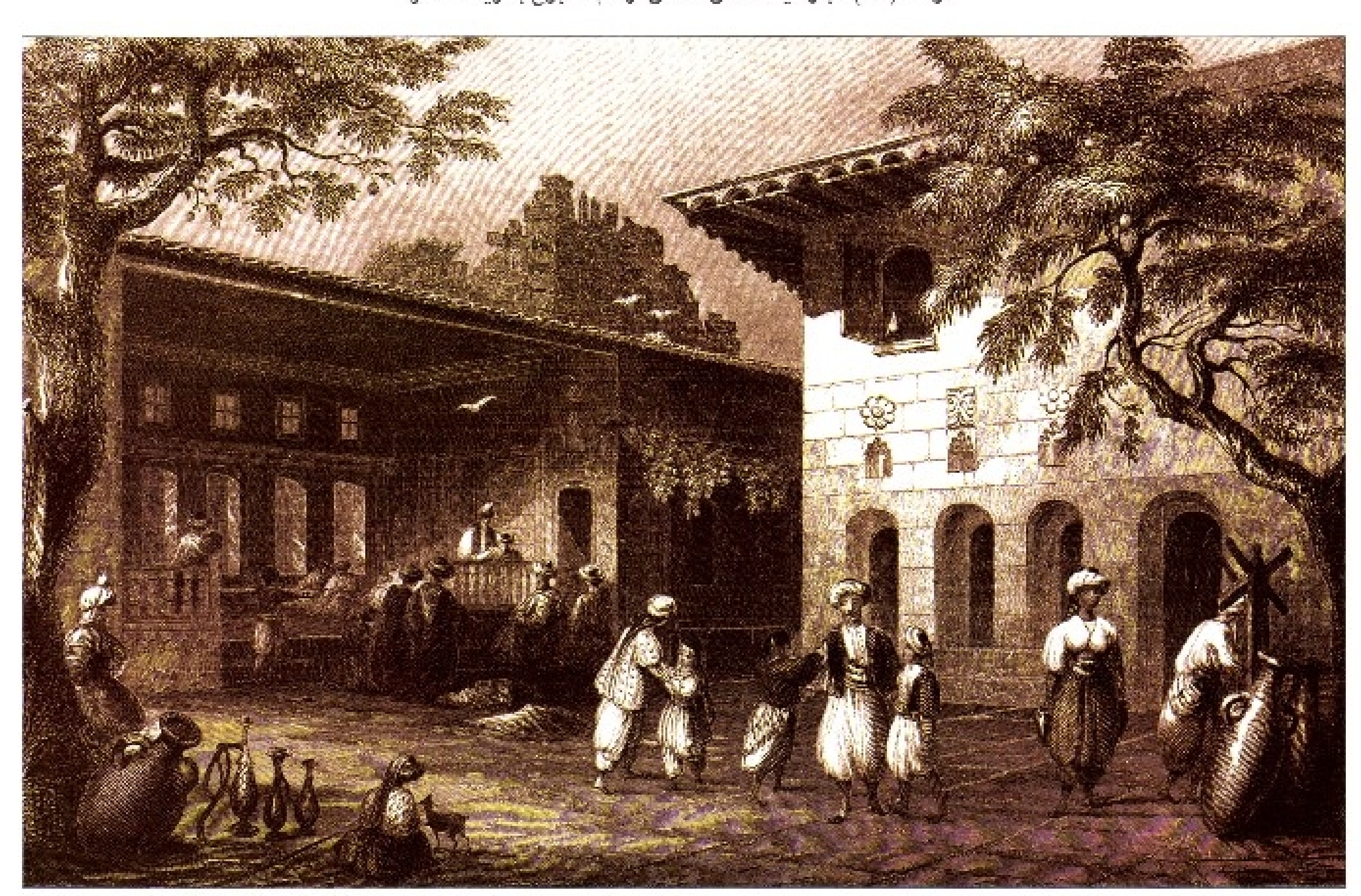
لوحة (٦٧). وليام بارتليت: جونية بلبنان . مسكن ليدى هستر ستانهوب ١٨٣٦ .



لوحة (٦٨). وليام بارتليت: سور عكا المطلّ على البحر ١٨٣٦ .

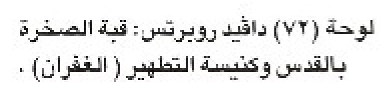


لوحة (٦٩) . بارتليت: فندق دمشق . رسم مطبوع بطريقة الحفر

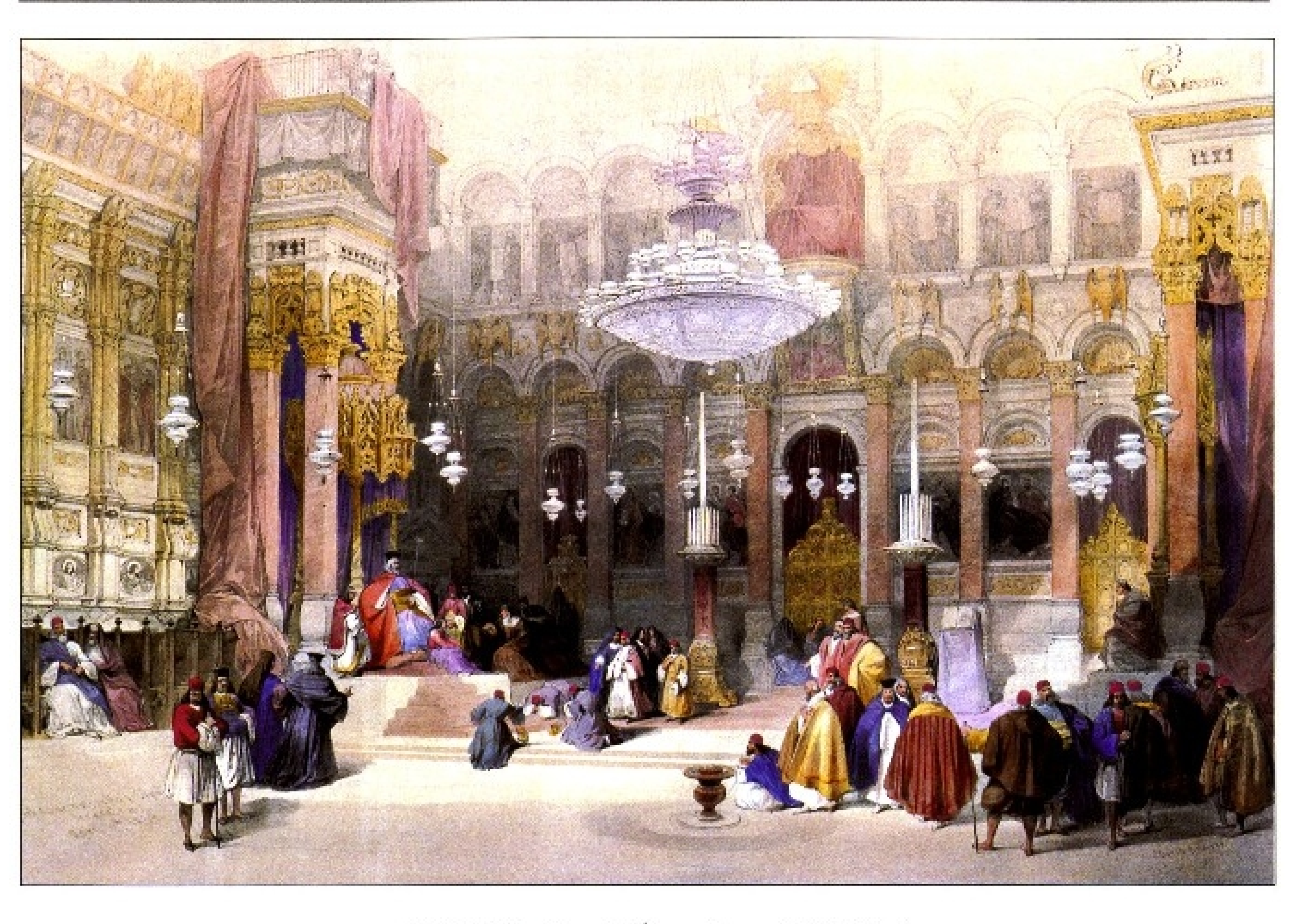


لوحة (٧٠). بارتليت:أحد منازل أنطاكيه. رسم مطبوع بطريقة الحفر

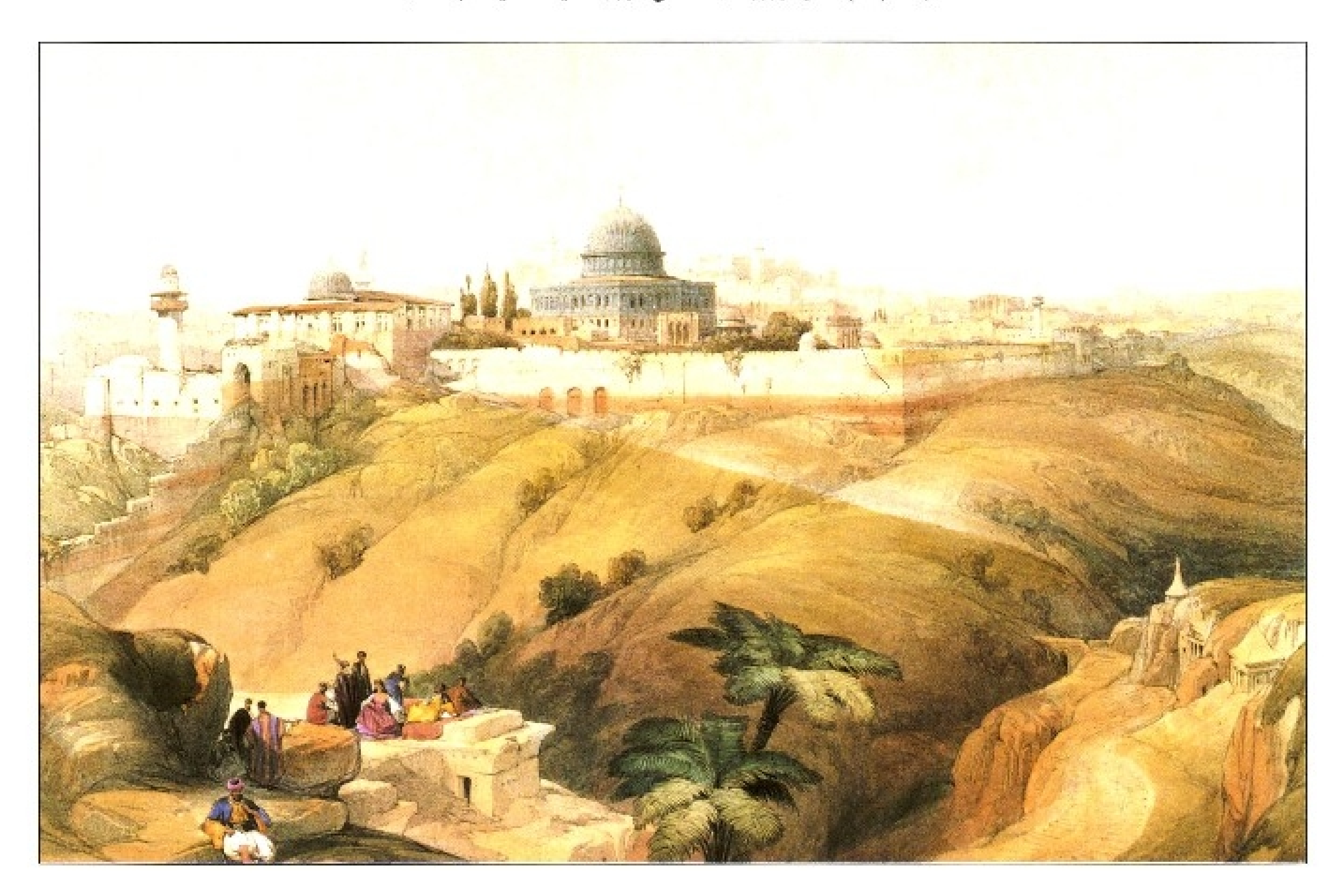
لوحة (٧١). بارتليت: مرفأ بجزيرة رودس. رسم مطبوع بطريقة الحفر



لوحة (٧٢) دافيد روبرتس: قبة الصخرة بالقدس وكنيسة التطهير (الغفران) .

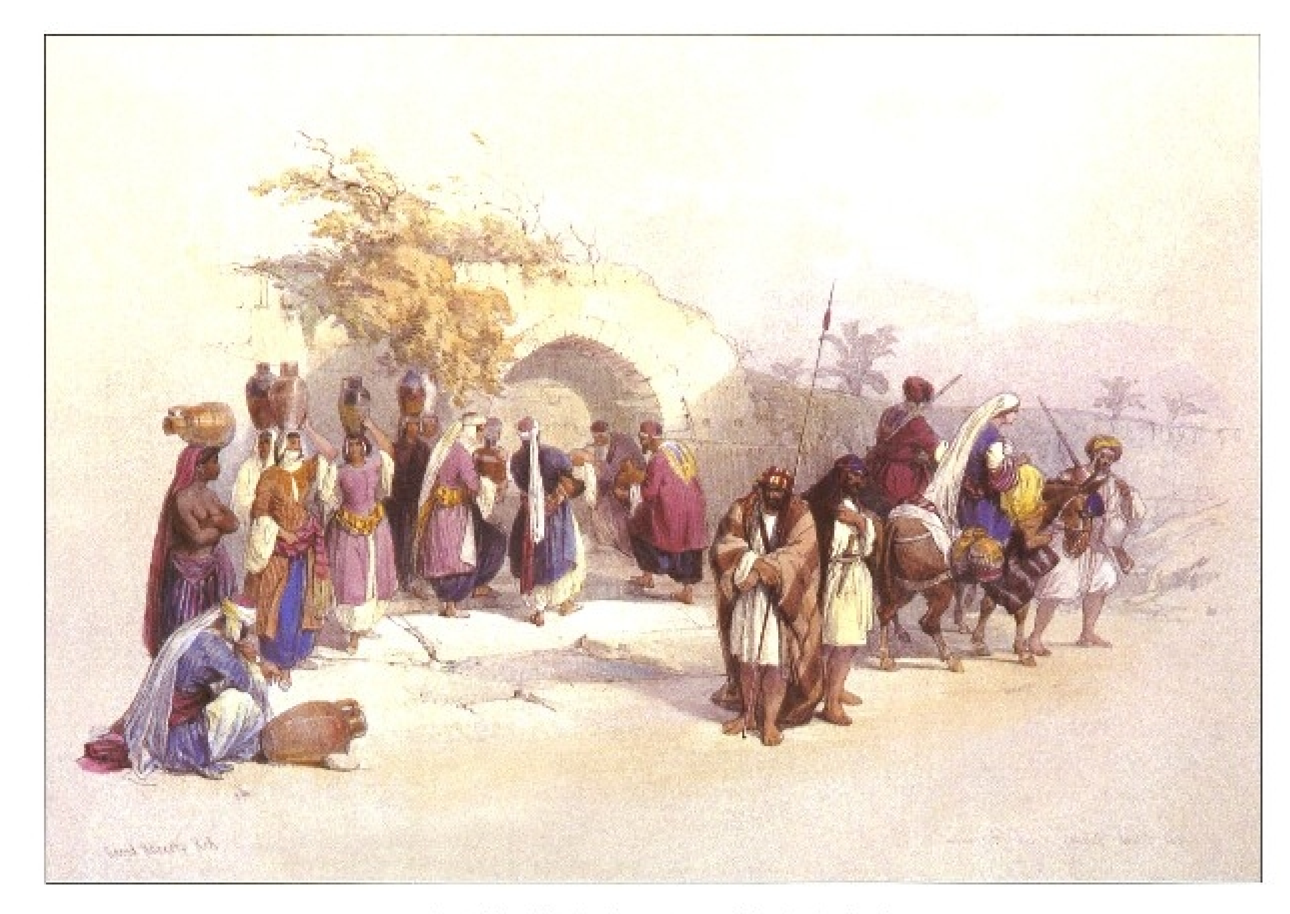


لوحة (٧٣) دافيد روبرتس: مصلّى الروم . كنيسة القيامة بالقدس .





لوحة (٧٤). داڤيد روبرتس: قبر سيدنا يوسف .



لوحة (٧٥). داڤيد روبرتس: نبع العذراء بالناصرة .

لوحة (٧٦). جوستاف باور نفيند : مشهد داخل مدينة القدس . لوحة زيتية ٨١٫٨٠ × ١٠٧٫٥ سم .معرض المتحف بلندن.





لوحة (٧٨). جوستاف باورنفيند: تجنيد الشباب الفلسطيني بيافا في الجيش العثماني ١٨٨٨.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.



لوحة ٧٧. جوستاف باورنفيند: سوق في أحد شوارع يافا. لوحة زيتية ١٨٩٠. معرض المتحف بلندن.

وبظهور طراز الروكوكو(٩) في مستهل القرن الثامن عشر بأوربا على أيدي المصورين أنطوان ڤاتو وبوشيه وفراجونار وغيرهم جنح فن التصوير نحو الموضوعات الحسّية والمسلّية إرضاء لذوق الصفوة، فانبرى الفنانون يصوّرون حفلات الغزل الحلوي وحياة الخلاعة والترف. وفي الوقت نفسه انبري المصورون الأوربيون الذين وفدوا على تركيا يسجّلون شتّى مظاهر الحياة الشرقية لاسيما في أوساط علية القوم، فصوّروا حياة السلاطين والأمراء وقادة الجيش ومايجري في مناسبات الأعياد وحفلات ختان الأمراء ورقص الدراويش والپورتريهات والأزياء، فضلا عن مشاهد الطبيعة التركية الخلابة. ومن هنا انتشرت بدعة «الصيغ التركية» في لوحات التصوير الأوربية ومناظر الأوپرا والباليه حتى باتت عنصرا من عناصر طراز الروكوكو **(لوحات من ٧٩أب إلى ٩٠).**

(٩) Rococo اتجاه فنى شاع في أوروبا (١٧٣٠ - ١٧٨٠) يتميّز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المتحنية والمحاكية لأشكال المحار والصَّدف أو الموحية بأشكال الكهوف، خاصة في إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية والداخلية. وهو فن أرستقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا [م.م.م.ت]

التصوير الاستشراقي في تركيا

ومنذ عام ١٧٥٠ إلى عام ١٧٩٠ وفدت على بلدان الشرق الأوسط جمهرة من العلماء والرحّالة الإنجليز والفرنسيين والدانمركيين وغيرهم، ليستكشفوا العديد من الآثار التاريخية ويزيحوا الستار عن ماض عريق ظل غارقا قرونا طويلة في طوايا النسيان. وجرت العادة أن يصطحب العلماء والرحّالة معهم فنانين لتسجيل معالم الأطلال والمعابد الجديرة بالتسجيل، فامتدّ نشاطهم فوق رقعة واسعة تضم مصر والشام والعراق وفارس، وماليثت العناصر التشكيلية الشرقية مثل الأهرام والمسلاّت والثيران المجنّحة أن تسلّلت إلى تكوينات المناظر الطبيعية الإنجليزية والفرنسية.

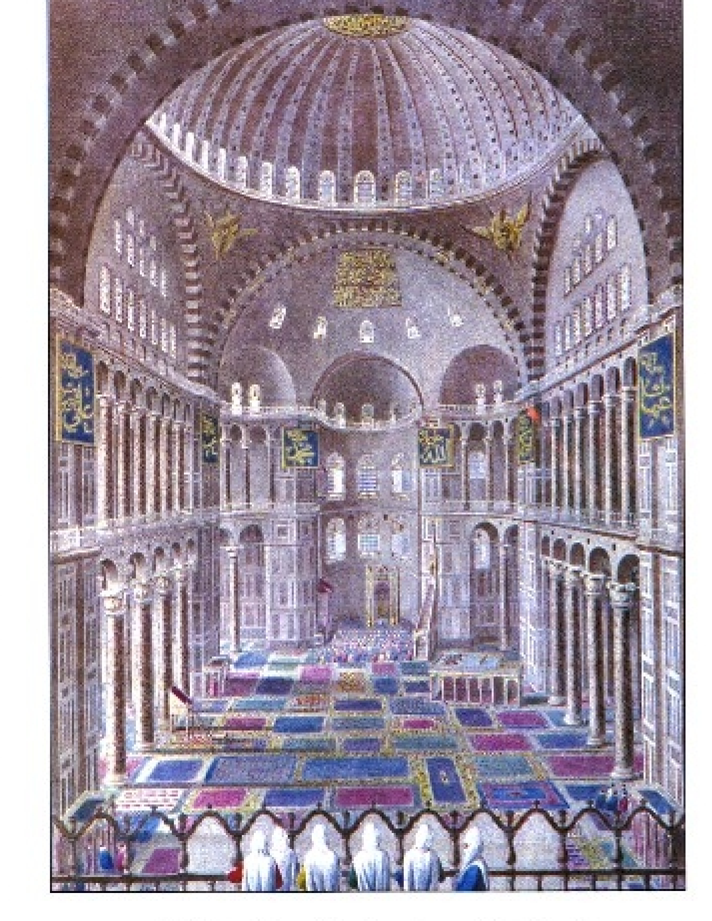


لوحة (١٧٩ب)
دوسون: الأئمة الأربعة.

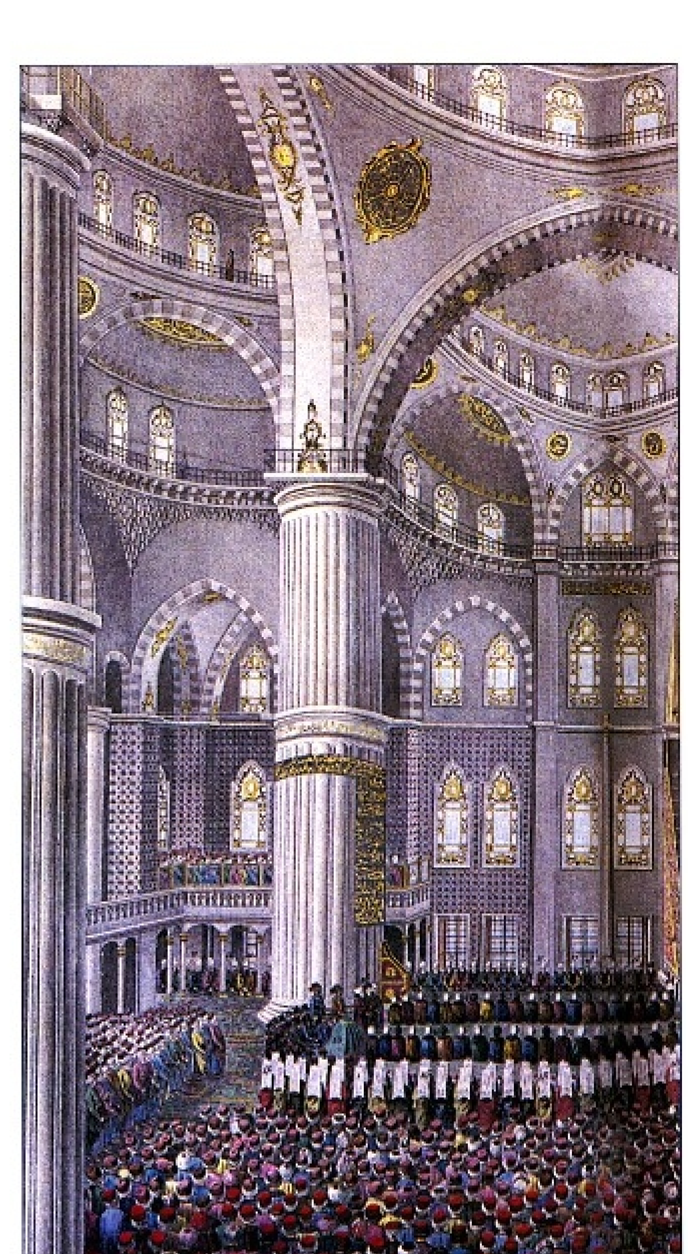
ومن الطبيعي أن يختلف ماجاء على ألسنة الرحّالة في وصف بلاد الشرق من بلد لآخر، فما جاء على ألسنتهم أو فرشاتهم في وصف الشمال الأفريقي ومصر وبلاد الشام يختلف كثيرا عما جاء عن تركيا. ذلك أن الأتراك لاسيما في مدينة استنبول قد أخذوا يحاكون النمط الأوربي، فجاءت قصورهم لوفق طراز الباروك الأوربي، وإذا المدينة تستحيل على حدّ قول لورد بايرون خليطا من الطراز الغربي والطراز الشرقي، وأصبح كل قصر من القصور المطلّة على البوسفور يبدو وكأنه لافتة من لافتات المتاجر المطليّة حديثا أو منظرا من مناظر الأوپرا، الأمر الذي يدفع المشاهد إلى حيرة وبلبلة.... أفي الشرق هو أم في الغرب؟ وبذا غدت استنبول دون بلاد البحر المتوسط وكأنها مسرح يجمع أشتاتا من هنا وهناك.

وهكذا لم يعد زائر استنبول يرى بين يديه مدينة شرقية مثل فاس أو القاهرة أو القدس بل خليطا من طرز متباينة. ويصف الأديب الفرنسي المتعصّب شاتوبريان استنبول في كتابه «رحلة من باريس إلى أورشليم» وصفا لا يخلو من الإجحاف فيقول: «المقابر بلا أسوار تحجبها، يقع عليها بصرك في أي موقع ترتاد، تُظلّها أشجار الصنوبر الكثيفة حيث يعشّش اليمام بين أغصانها، فينعم في تلك البقعة بما ينعم به الموتى من سلام.... وترى في مواقع مختلفة من المدينة مبان عتيقة لا تتوافق وأسلوب الناس في الحياة أو مع طرز المباني العصرية من حولها، بل تبدو وكأنها انبثقت بفعل ساحر... لقد اختفت سمات البهجة

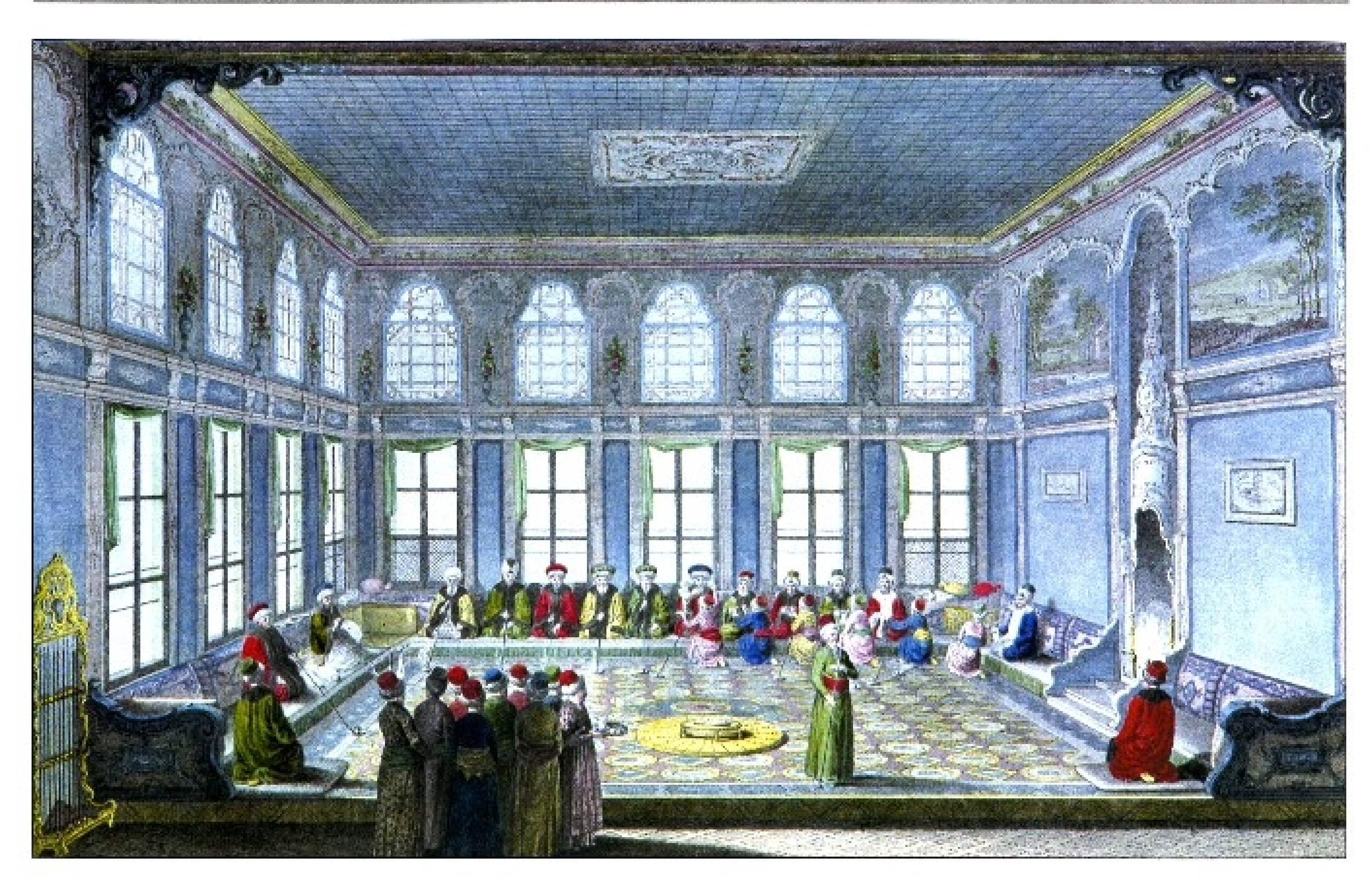




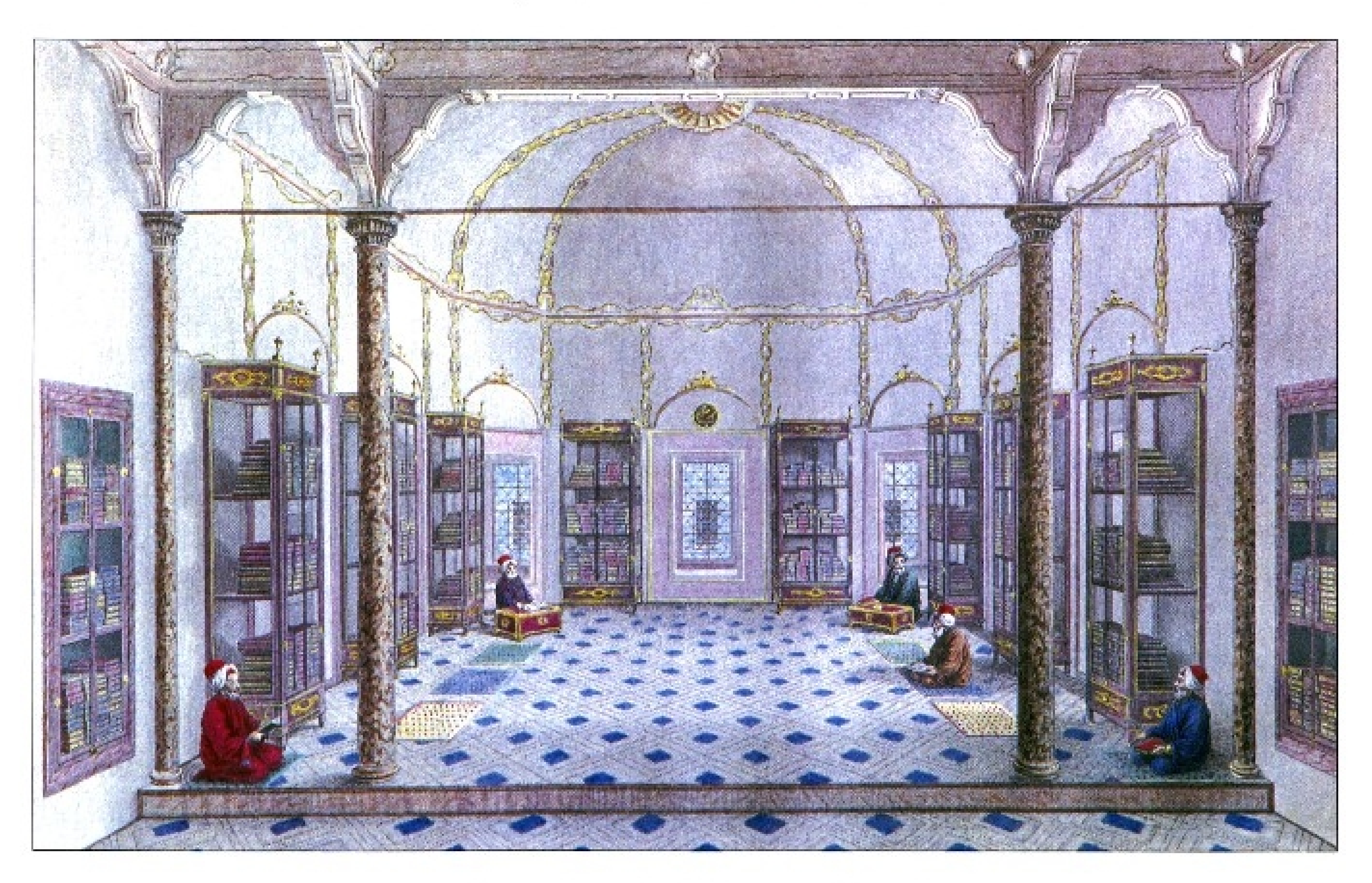
لوحة (٨٠) دوسون: جامع أيا صوفيا من الداخل .



لوحة (٨٢) دوسون: الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بجامع السلطان أحمد باستنبول.



لوحة (٨١) دوسون: قاعة الاجتماعات بالباب العالي. استنبول .



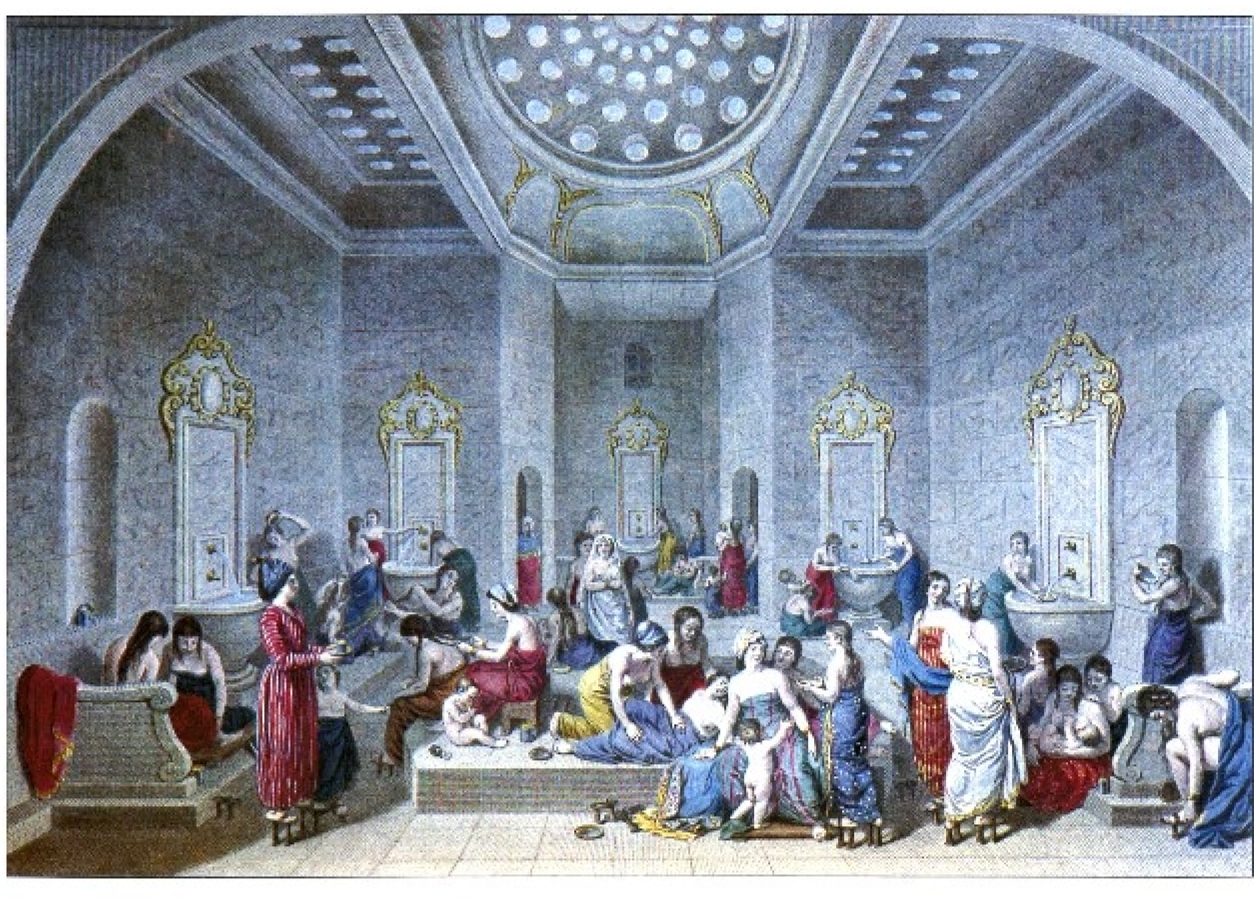
لوحة (٨٣) دوسون :مكتبة السلطان عبد الحميد العامة .

لوحة (٨٤) دوسون: قاعة استقبال بأحد قصور استنبول .

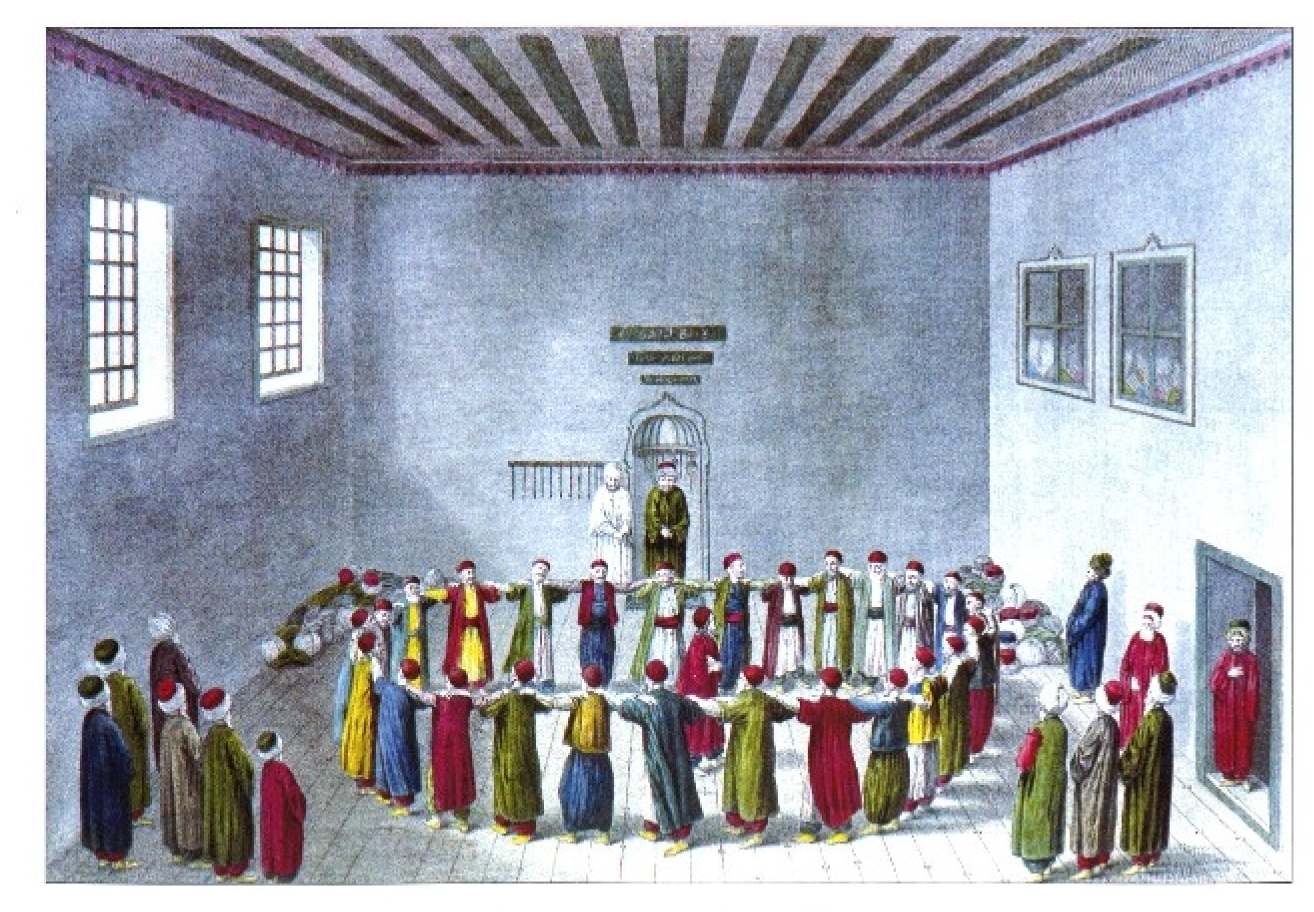




لوحة (٨٥) دوسون: قاعة استقبال السيدات بأحد قصور استنبول .

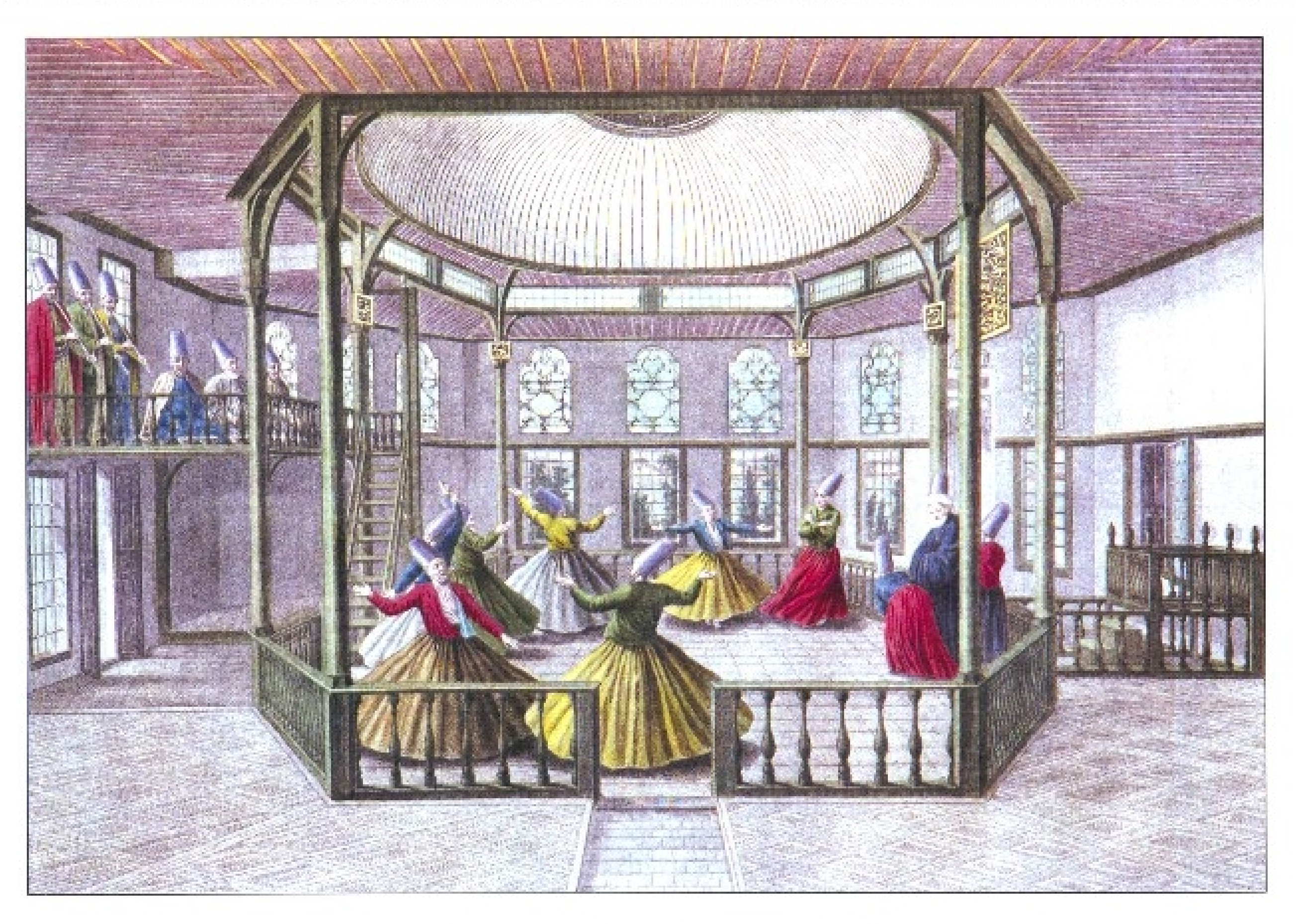


لوحة (٨٦) دوسون: حمام النساء باستنبول .



لوحة (٨٧) دوسون: حلقات ذكر الدراويش الأتراك .

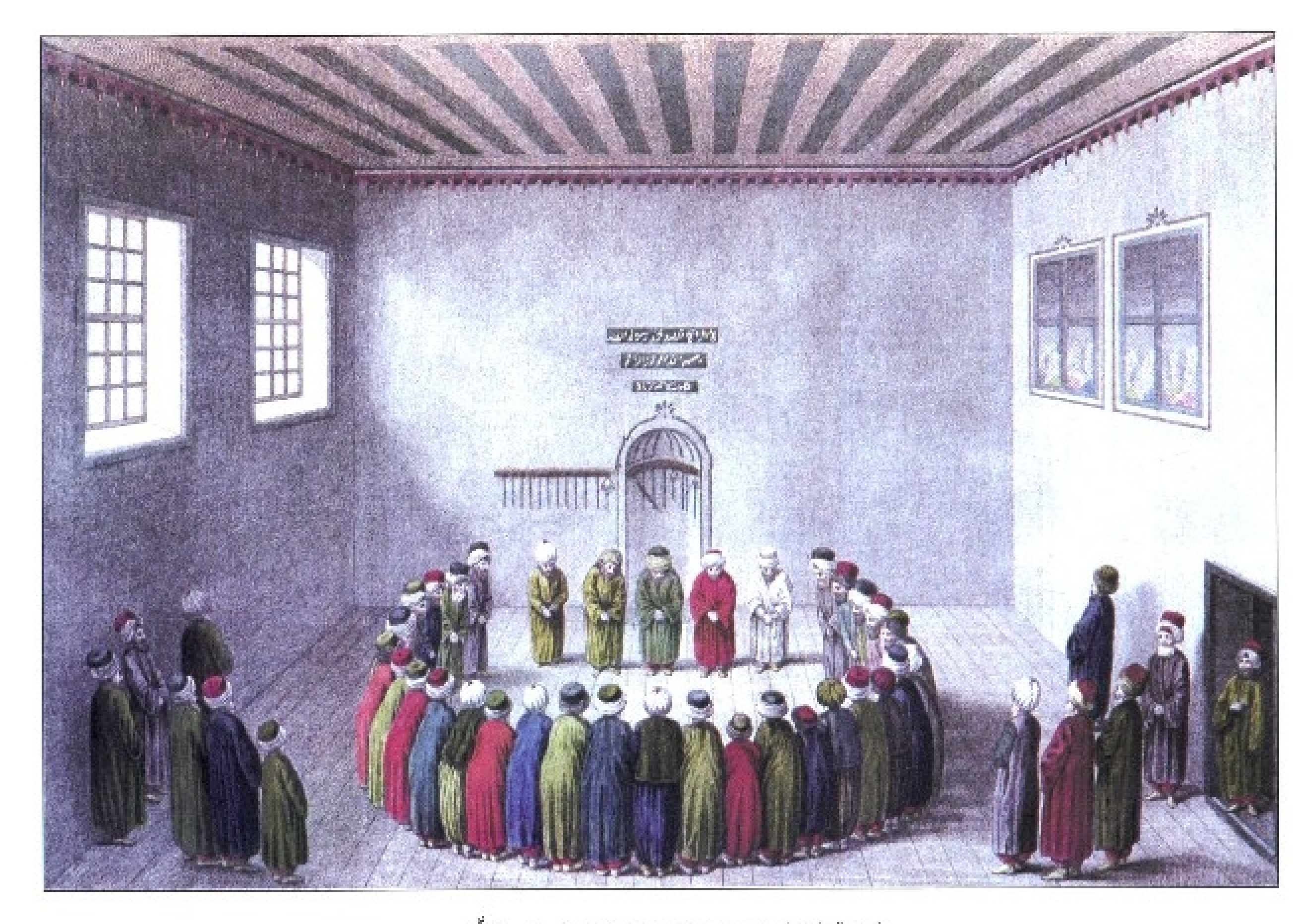




لوحة (٨٨) دوسون: حلقات ذكر الدراويش بتركيا .



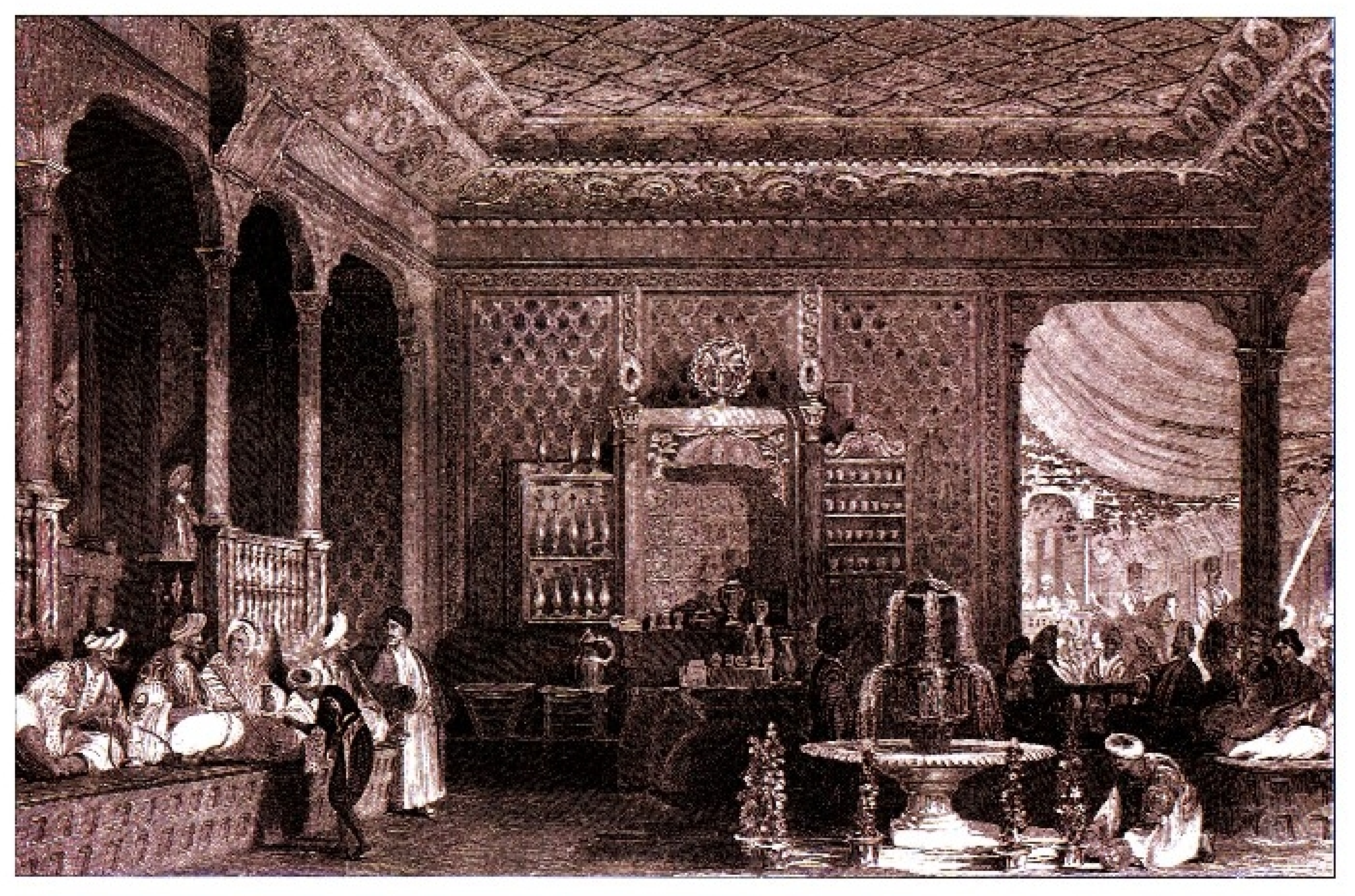
لوحة (٨٩) دوسون. حلقات ذكر الدراويش بتركيا .



لوحة (٨٨) دوسون: تدريب الدراويش على الذّكر .







لوحة (٩١) توماس ألوم. مقهى باستنبول.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

في هذه المدينة حيث لا تصادف مخلوقا يبدو سعيدا . أنت في استنبول لست بين شعب يعيش ، بل بين قطيع من الغنم يملك « الإمام » مقوده ، ويتولّى جنود «الإنكشارية» الإجهاز عليه ، ولا متعة للقوم إلاّ في المجون ، ولاجزاء ينتظرهم غير الموت . وقد تستمع حينا لأنغام عود يتسلّل إليك حزينا خافتا من أحد المقاهي ، حيث ترى الصِّبية على حال من القذارة لاتوصف يرقصون رقصة مخزية لاتليق ، بل هي بالفتيات أولى ، بين أيدي روّاد جالسين في حلقات حول الموائد كالقرود . . . إن قصر السلطان نفسه - معقل العبودية - يقع بين مباني الإصلاحيات والسجون » **(لوحة ٩١)**.

على أن الأديب چيرار ده نرڤال لايظلم الأتراك ظُلم مواطنه شاتوبريان بل ينصفهم ، إذ أحبَّهم من قبل أن تطأ قدماه أرض تركيا من خلال تأمله مشاهد القرن الثامن عشر المطبوعة بطريقة الحفر ، لاسيما سلسلة لوحات النزهة على ضفاف نهير مياه آسيا العذبة(١٠) . يقول چيرار ده نرڤال في وصف رحلة من رحلاته : « حللنا بمرج بهيج تنساب من بين أشجاره جداول المياه وقد كسا العشب الأرض تظلّه الأشجار بأغصانها . وهنا وهناك خيام تضم جواسق لبيع الفاكهة والأشربة فتبدو هذه المروج وكأنها الواحات يفزع إليها بدو الصحراء . ويموج المرج بأقوام في ثياب مختلفة الألوان تتناسق مع الخضرة وكأنها حديقة يانعة الأزهار . ووسط مكان خال من هذا المرج تنبثق نافورة على شكل جوسق صيني ، وهو لون من البناء يشيع في أنحاء استنبول » **(لوحات من ٩٢ إلى ٩٨)**.

أما الفنان أوراس ڤرنيه فقد كان مع إعجابه بأهل الجزائر يقسو على الأتراك بلسان سليط شأن الأديب شاتو بريان، بل لم ينج العرب بعامة من تهكّمه وبذاءاته . نحسّ هذا حين يقول :

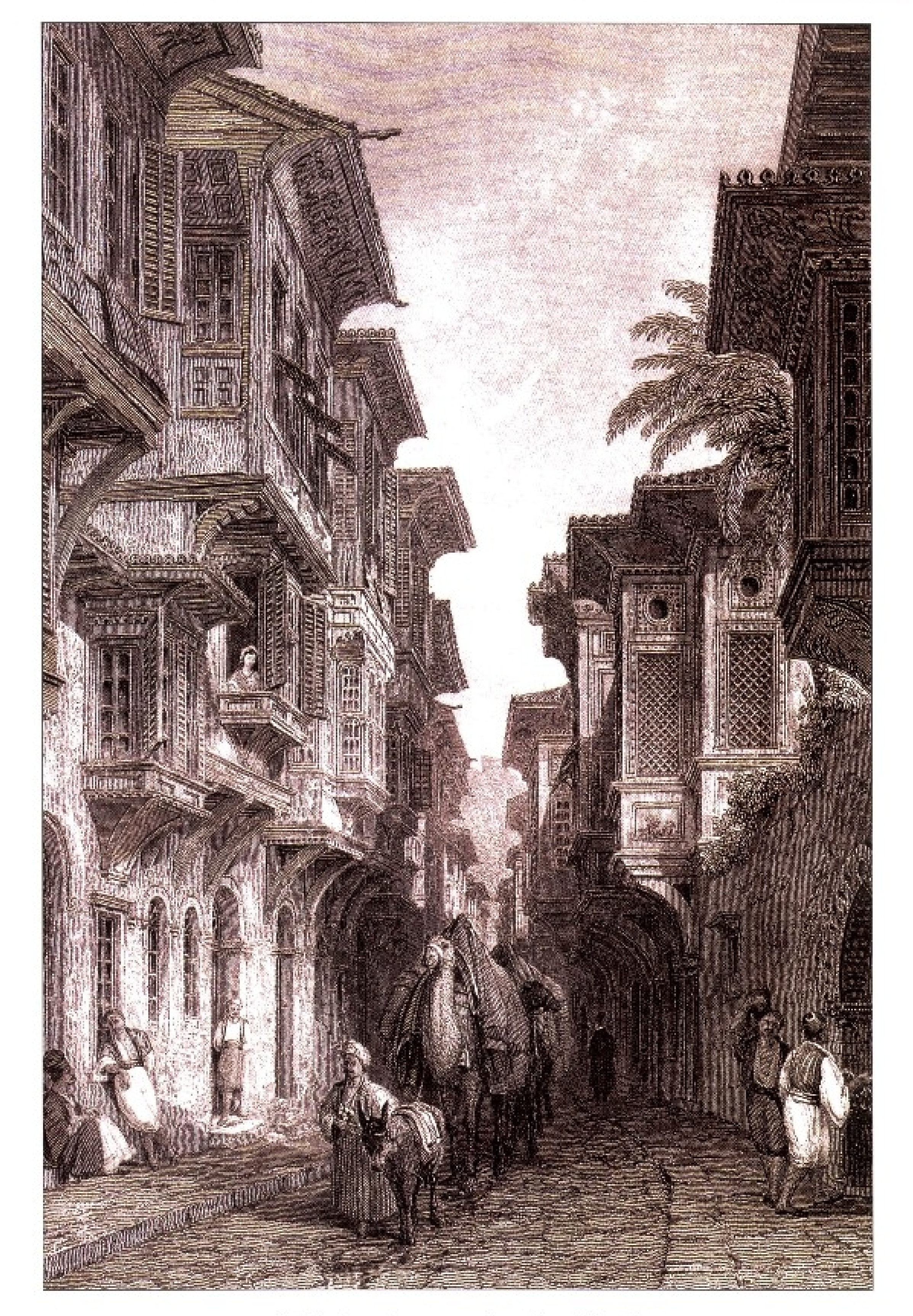
(١٠) نهر مياه آسيا العذبة باستنبول ، وكانت تحيط به الحدائق والمتنزهات خلال القرن الماضي . ويطلق عليه بالتركية اسم جك سو بمعنى مياه السماء ، ويُطلق عليه بالفرنسية Eau Douce أي مياه آسيا الهادئة ، ويطلق عليه بالانجليزية Sweet Waters of Asia أي مياه آسيا العذبة .

لوحة (٩٣) بارتليت : جوسق مقهى بميناء استنبول .. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

«كل شيء حولك خامل يسترخي فيه الذهن استرخاؤه بين الحريم فيستكرش [أي يصبح ذا كرش شبيه بكروش الأتراك الخاملين] . . . أيها العرب الأعزاء ، إنكم عندي على الرغم مما يمرح في أجسادكم من قمل وبراغيث أفضل ممن يحكمونكم من أتراك يفوح العطر من أردانهم ، فهم غير جديرين بأن يحكموكم » .

وفي عام ١٨٥٦ نشر تيوفيل جوتييه كتابا عن استنبول يكتظ بالصور الأدبية الاستشراقية جاء فيه : « كان مما يدعو إلى العجب في « البازار » تلك الأرفف التي تحمل أشكالا من الأحذية لا عهد لنا بها . . . فهذا مركوب أماميّته مدبّبة مرفوعة إلى أعلى مثل « الپاجودا»(١١) الصينية ، وتلك مراكيب مصنوعة إما من الجلد أو من المخمّل أو من القماش المقصّب أو المبطّن أو المطرّز أو ذو شرّابات حريرية مما يستحيل على الأوربي أن ينتعله . وهنا حذاء له لسانان أو منقاران أشبه بجندول مدينة البندقية ، وهناك أخفاف أشبه بعلب المجوهرات لاصلة لها بالأخفاف المألوفة حيث شرائط القصب والفضة تختفي تحتها الألوان الحمراء والصفراء والخضراء . . . . .
والحانوت التركي يختلف الاختلاف كله عن الحانوت الأوربي ، فهو لايعدو فجوة في الجدار بابه مصراعان حديديان . وترى التاجر حين يفتح حانوته نهارا يجلس القرفصاء على حصير أو قطعة من بساط أزميري يدخّن الشّبوك أو يحرك بأصابعه حبّات مسبحة في يده وهو في غفلة عما يفعل ، جامدا في مكانه لايعي طيلة نهاره ولايبالي بما يقع تحت بصره . وترى الزبائن قد احتشدوا هنا وهناك يتحسّسون السلع المكدّسة والتاجر غير مكترث بهم لايبدي أية محاولة لكي يحثّهم إلى الشراء» **(لوحات ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١)**.

(١١) الپاجودا . وحدة معمارية بوذية برجية الطابع قد يبلغ ارتفاعها مائة متر . ونشأت أول ما نشأت بالهند على شكل هرمي مزخرف بالمنحوتات وانتقلت مع انتشار البوذية إلى الصين . وصُممت الپاجودا لكي تكون معابد أو مصلّيات أو مزارات أو أضرحة أو مباني تذكارية [م.م.م.ث]



لوحة (٩٢) آلوم. شارع بازمير .. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٤) يوهان مايكل فيتمان : حدائق نهير مياه آسيا العذبة ١٨١٠. متحف بافاريا بميونخ.



لوحة (٩٥) نافورة على شكل «الباجودا» البوذية الصينية بالقرب من وادي نهير المياه العذبة في الجانب الآسيوي المطلّ على البوسفور.
رسم مطبوع بطريقة الحفر.







لوحة (٩٦) بارتليت : الموسيقيون في الوادي الأسيوي لنهير المياه العذبة.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٧) آلوم : نهير المياه العذبة في الجانب الأوروبي من استنبول.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٨) آلوم: جامع السليمانية كما يُرى من حي قاسم باشا (القرن الذهبي). رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (٩٩) آلوم: بازار استنبول . رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٠٠) چون فردريك لويس : دكّان باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٠١) چون فردريك لويس: مشهد لحي أسكودار باستنبول.. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة ١٠٢: پيير لوتي

وإذا كان الشرق قد استضاف بعض الضيوف الثقلاء أو المتعالين أو المتطرّفين، فإنه قد استضاف أيضا كما مرّ القول ضيوفا كراما رقيقي المشاعر منصفين عشقوا الشرق وأهله وأفاضوا عليه من روعة أقلامهم أو فرشاتهم، مأخوذين بما انطوى عليه من سحر خلاّب وجاذبية آسرة وماض عريق. ومن بين هؤلاء العشّاق الأصلاء نذكر الأديب والروائي الفرنسي الشهيرپيير لوتي [١٨٥٠ ـ ١٩٢٣ واسمه الحقيقي چوليان ڤيو] **(لوحة ١٠٢)** مؤلف كتاب «موت فيله» ١٩٠٧ الذي يحكي فيه ـ كما قدّمت ـ بحسرة مريرة ونبرة حزينة عن أطلال المعابد المصرية القديمة كاشفا عن أمجادها الغابرة، ثم يُنهي حديثه مستصرخاً المصريين أن يُهرعوا إلى الحفاظ على تراثهم الخالد كي يبقى نبعا لفن تستهلمه الإنسانية إلى الأبد. غير أن أروع أعماله الروائية قاطبة هو أولها التي نشرها عام ١٨٧٩ بعنوان «**آزياديه**» Aziyadé. وشأن معظم مؤلفات هذا الأديب الذي بدأ حياته ضابطا بالبحرية الفرنسية، ثم تركها ليتفرغ إلى مايهوي من تجوال وترحال، ومن تسجيل لخواطره ولانطباعاته ومغامراته وغرامياته في شتّى أنحاء العالم من تركيا ومصر إلى اليابان وتاهيتي مرورا بأفريقيا وفارس، أقول إن معظم هذه الأعمال هي في حقيقتها سيرته الذاتية وقد أضفى عليها من رومانسيته المتدفّقة الكثير. وتدور هذه السيرة حول شخصية نَحَلَها لوتي تتمثّل في ضابط بالبحرية البريطانية التحق بخدمة الباب العالي، وإذا سفينته تقرّ في ١٥ مايو ١٨٧٦ بميناء سالونيك في اليونان التابعة وقتذاك للامبراطورية العثمانية. ولم يكن «لوتي» يعرف عن تركيا إلا القليل، حتى إنه خال حشود اليهود المتراصّة على أرصفة الميناء من الأتراك. وفي الساعة الرابعة من اليوم نفسه أخذ يطوف بحيّ من أحياء سالونيك الخاصة بالمسلمين دون قصد أو هدف، فإذا عيناه تقعان عند مدخل أحد المساجد على طيور اللقلق تتصارع في صخب. وهناك يلمح من خلال قضبان شبّاك الحرملك الوجه الجميل لمحظية ذات عيون خُضر هي آزياديه، فكانت بداية علاقة غرامية ملتهبة حيث اعتاد العاشقان اللقاء كل ليلة في أحدقوارب النزهة «الكايك» وسط غموض الشرق وعطره ومخاطره.

يقول پييرلوتي: «بحذاء الجدران وعلي مسافة مني كان ثمة أشخاص يدلفون داخل بيت معتمّين بالعمائم، بينما لاتلمح طيف امرأة قط خلف قضبان النوافذ التي تحكي في تشابكها شبَاك الصيد، فيبدو من خلالها الحرملك وكأنه مدينة للأموات. . . . . توهّمت وأنا في وقفتي تلكَ ألاّ وجود لأحد غيري فإذا بي أري ظلاً خلف القضبان لفتني إليه. . . حدقتُ به، فبهرتني عينان خضراوان واسعتان تحملقان في عيني. . . . يا ألله. . . . ما أروع هذا الجمال. . . حاجبان داكنا اللون مقرونان، والنظرة من تحتهما مزيج من الحيوية وبراءة الطفولة، غير أنها تفيض بالنضارة والشباب. . . مزيج باهر أخّاذ. . . ومالبثت أن نهضت فتاة لم يَبِنْ منها غير جذعها المشوق وقد التفّت بعباءة تركية «قَارَاچهْ» خضراء طولية الطيّات أُحكمت عليهَا وقد طُرّزت بخيوط من فضة، وتقنّعت بخمار «يشمك» محتشم من الموسلين الأبيضَ كان شائعا وقتذاك[١٢] في تركيا، شمل رأسها وعنقها وأذنيها وذقنها فيما عدا جبينها وعينيها الواسعتين الخضراوين خُضرة ماء البحر الذي طالما تغنّى به شعراء المشرق. . . وبغتة وقعت أسير هذا السحر الغامض».

(١٢) لم يكن السلطان عبدالحميد وقتذاك قد اعتلى العرش بعد، وكان صارما شديد التعصّب، فأعلن أن اليشمك ليس فيه ما يكفي من الاحتشام. هذا إلى أن اليشمك في رأيه قد استُجلب من مصر التي كان يعدّها ناقصة الدين! ففرض بدل اليشمك «التشيرتاف»، وهي عباءة من قطعة واحدة ذات لون داكن ينسدل على المرأة من قمة رأسها إلى منتصف قوامها، ويسترخي على وجهها إلى نحرها خمار هفاف. وعلى الرغم من هذا ظلت أناقة المرأة التركية هي هي، فلقد اصطنعت خمارها من حرير الموسلين الأسود الرقيق فكان أشدّ شفافية من موسلين اليشمك الأبيض.

كانت هذه المرأة ذات العينيْن الواسعتين والحاجبيْن البُنّيين من تحت هذا اليشمك وتلك العباءة تُدعى خديجة، غير أن لوتي آثر أن يطلق عليها اسم آزياديه[١٣] إخفاء لاسمها الحقيقي وتستّراً عليها، فمالبث هذا الاسم «آزياديه» أن غدا علَماً لكل امرأة تركية، واكتسب شهرة واسعة في عالم الأدب الأوربي كله.

(١٣) اعترف لوتي لزميله وصديقه كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية أن اسم محبوبته الحقيقي هو خديجة.

وكانت تركيا عندها على وشك أن تشتبك في حرب ضروس مع روسيا، كما كانت تخشى فتنة داخلية تكاد تقع بعد صدور دستور مدحت باشا الذي كان يتنافى مع تطلعات المواطنين الأتراك إلى الحرية. وكان ثمة قضية ثالثة، هي أن ملازما فرنسيا مغمورا يدعي لوتي قد وقع بصره على فتاة تركية مغمورة هي الأخرى، فتمخّض هذا اللقاء عن قصة غرام مثيرة أثارت الخواطر.

لم يكن ثمة لقاء بعدُ، إذ حالت بينهما حواجز: مولاها، وقضبان النوافذ الحديدية. وطال بلوتي الحرمان والانتظار ملهوفا إلى لحظة اللقاء التي كانت تصافح فيها يدُه يدَها البضّة المزدانة بخواتم الشرق الغامض... وإذا هما بعدُ يلتقيان منذ ليلة السابع والعشرين من شهر يوليه عام ١٨٧٦.

يقول لوتي: جاءت تصحبها جاريتها السوداء وقوّاسها الألباني المدجّج بالسلاح، غير أن الجارية والقوّاس مالبثا أن انتقلا إلى القارب الذي أقلّني، فقفزتُ إلى مركبها وأمسكتُ بالمجذاف متّجها إلى عُرض البحر. وعندها تلقّتني آزياديه بين ذراعيها. كان مركبها حافلا بالطنافس الحريرية والحشايا والمفارش التركية وبكل البذخ الشرقي الفيّاض حتى خُيِّل إليّ أنني مستلق فوق مخدع غرام طاف لا فوق قارب... بينما يداعب الموج المتهادي فراش عرسنا».

وما كان لوتي يعرف كلمة واحدة من اللغة التركية، كما لم تكن هي الأخري تعرف كلمة واحدة من الفرنسية. ولاشك أن الليالي التي قضياها في سالونيك كانت في حاجة إلى مترجم يتناول الحوار بينهما. وقد أدّى هذا الدور نوتي يهودي كان يعمل على القارب الذي ينقل لوتي إلى مركب آزياديه، غير أن عيونهما وشفاهما كانت تترجم عمّا كانا يضمران في قلبيهما دون حاجة إلى وسيط بينهما. فكم تبادلا فيما بينهما الكثير مما لايجري على لسان بعد أن طغى الحب على ما سواه، ومالبث الدفء أن سرى في أذرعتهما حين تعانقا، فأقبلا على رحيق الحب يرتشفان منه بلا ارتواء. وكانت آزياديه أشوق ماتكون إلى أن تعرف عن حبيبها أين ولد وأين عاش، وكم قضى من سنين، وهل يعيش في كنف أم حُرمت هي منها، وهل يؤمن بإله، وهل كانت له عشيقات، وهل هو في بلده سيّد أم مسوّد؟

ولم يكن العرف السائد يبيح لأي رجل أن يعشق زوجة رجل آخر لما وراء ذلك من مخاطر، كما كانت تركيا من أشدّ الدول تزمّتا. ولم يكن هذا كله يخفى على لوتي، لهذا استعار اسما آخر غير اسمه فتسمّى بوليام براون، وتنكّر في زيّ جندي ألباني ورشق حزامه بجملة من الخناجر ذات المقابض الفضية المرصّعة بالمرجان والمطعّمة بأسلاك من ذهب. ولو أن لوتي رُدّ إلى شيء من التعقّل لعرف كم كان يعرّض للتهلكة حياته وحياة عشيقته وحياة من يحيط بهما ممن كانوا يتستّرون عليهما، على الرغم من معرفة هؤلاء المحيطين بهما بفداحة هذا الفعل المستنكر وهم لاشك كانوا من المستهجنين له، غير أن الوفاء لمخدومتهم قضى عليهم بذلك. أجل لقد كان يدرك هذا كله... ولكنّ الحب... يُعمي ويصمّ، فما أشبه هذا الحب بذلك الحب الذي وقع فيه تريستان وإيزولده مثلما وقع فيه روميو وجوليت قبلُ، وكأن لوتي في إقدامه على هذه المخاطر كان مؤتسيا بقول شكسبير:

«إن ظفري بنظرة واحدة منْك
تحمل من المخاطر
مالايحمله عشرون سيفا مُصْلَتة
من سيوف العاذلين».

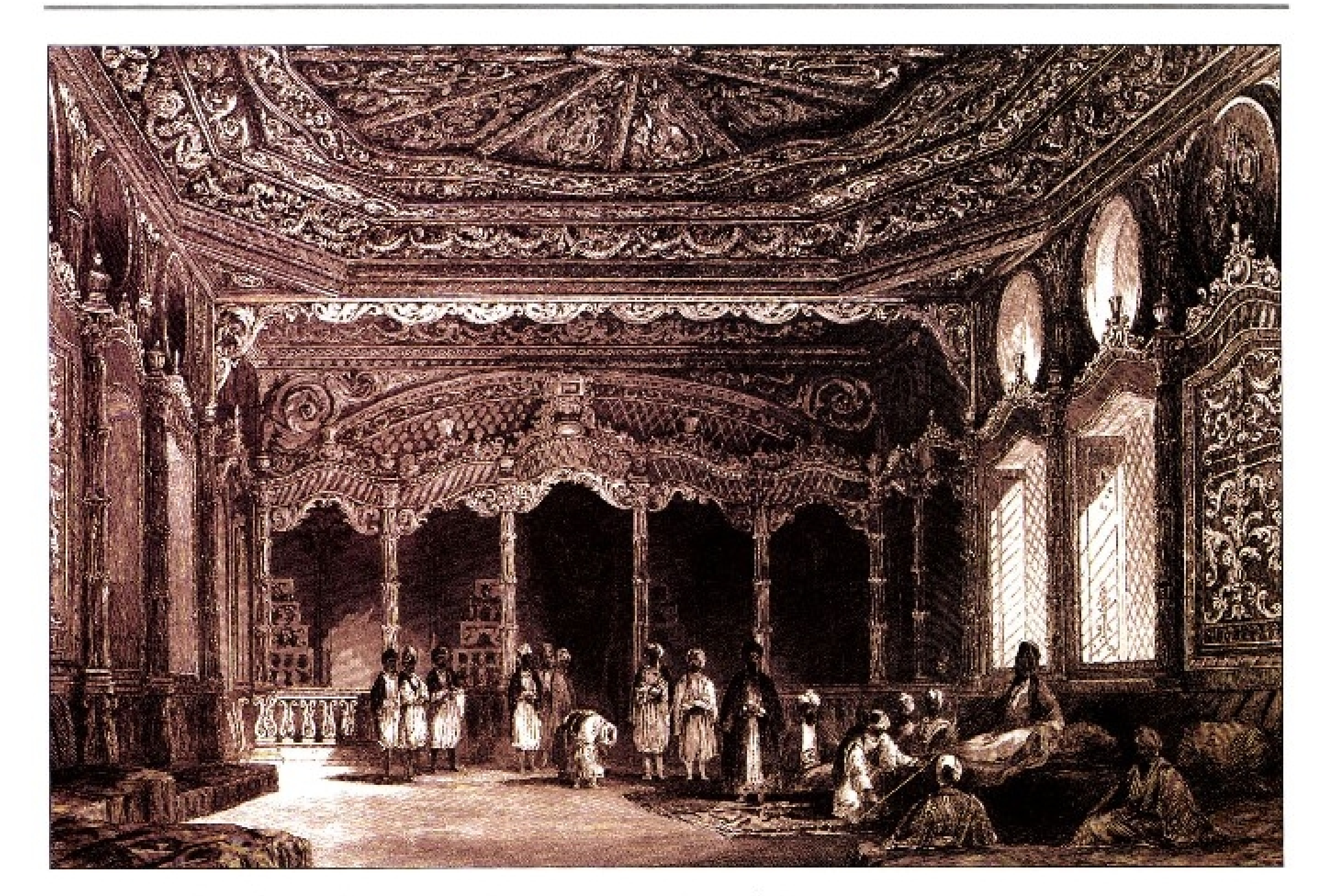
يقول لوتي: «كانت فريدة حالتنا تلك، فما كان أعجزنا عن أن نتبادل الحديث. وكان عليّ أن أخوض كل مكامن الأخطار المحدقة بذلك الفراش الطافي دون توجيه فوق عباب بحر عميق، فنتنعم سويا بكل مباهج الحياة الساحرة البعيدة المنال... ساعات ثلاث فحسب ويتعيّن الرحيل عندما ينعكس وضع الدبّ الأكبر في السماء، وكأنه يُحْصي علينا لحظات نشوتنا القصيرة ويأمر بالفراق. كان لقاؤنا قبلة واحدة متصلة تبدأ عند اللقاء وتنتهي قبل بزوغ الفجر، أشبه برمال صحاري أفريقيا الظامئة إلى الماء العذب تمتصه ولاترتوي»

وفي الحق لولا أن آزياديه سبقت لوتي فبادلته الهوى ماتفتّح قلبه كله لهواها فخطا إليها تلك الخطوات الجريئة. أوليس فيما نعلم أن المرأة هي التي تبادر أولا بإرخاء شبّاك الهوَى؟ ومُحالٌ ألا يوقع في شباك هواه حب مثل حب آزياديه. ثم مالبث لوتي أن حذق اللغَة التَركية وأصبح يجيد الحديث بها. وماتلبث دواعي الخدمة أن تنتقل بهذا الضابط إلى استنبول، وتمرّ شهور ثلاثة قبل أن يلتقيا في هذه المدينة، وكم أجّج هذا الفراق من حدّة الشوق في قلبيهما.

وعلى حين كان لوتي يلقى خديجة خلسة على ظهر قاربها في سالونيك إذا هو في استنبول يلقاها علانية في ركن أعدّه لها في حيّ متواضع من أحياء استنبول في مبدء الأمر وهو الحي القديم «آسْكي» الذي يقع على الساحل الشمالي للقرن الذهبي. ولعل للوتي عذره حين لم يذكر هذا الحي الفقير في كتاب «آزياديه»، ومع هذا لم ينسه فنراه يزوره حين عاوده الحنين للعودة إلى استنبول عام ١٧٨٧. ومالبثا أن انتقلا إلى حيّ «أيوب» الراقي، لا لأناقة هذا الحي فحسب، بل لأنه كان الضاحية المباركة لاستنبول التي اشتهرت بمسجدها الذي يضمّ بُردة الرسول عليه الصلاة والسلام وسيف عثمان مؤسس الدولة العثمانية (**لوحة ١٠٣**). ويقال إن أيوب هذا الذي نُسب إليه اسم هذه الضاحية كان حامل راية الجيش العربي الإسلامي في حملته على الروم [بيزنطة]، وكانت هذه الحملة قبل غزو الأتراك العثمانيين على يد محمد الفاتح بثمانمائة عام. وفي هذه الحملة وقع أيوب شهيدا.

وكان حذق لوتي للتركية التي تعلّمها بسرعة خير معين له على الإفصاح عما يكنّ لمحبوبته، وبهذا أصبحا في غنى عما كان مفروضا عليهما من مُرافق يترجم لهما. وكانت ثمة لهفة من لوتي لخديجة فأخذ يُفْرغ مافي نفسه من عواطف مسترسلا في الحديث دون انقطاع، يسألها فلا يظفر منها بجواب، فلقد كانت في شبه ذهول وكأنها غير مصغية لحديثه. وحين أخذ يحثُّها على مبادلته الحديث إذا هي تقول له: ما أشوقني لحديثك وأحبّني لسماعه، حتى لأكاد ألتهم كلماتك.

ومرة أخري دُعي لوتي إلى موقع عسكري آخر بعيد عن استنبول. عندها تحرّقت آزياديه حزنا لهذا الفراق حتى ماتت غماً. وماكاد لوتي يبلغه نبأ وفاتها حتى كتب قائلا: «لقد أحببتُ قبلك أخري حباً لم يبلغ أعماقي، أما أنت فقد أحببتك حباً استحوذ على كياني، حبا سرمديا تعاهدنا معه على أن نظل على الوفاء إلى أن يوافينا الأجل، ونُردّ إلى الأرض فتضمّنا حفرة واحدة، وإذا رمادي ورمادك قد اتحدا إلى الأبد... كل ذلك مضى، امّحى، عفّى عليه الزمن. تُرى لو كان



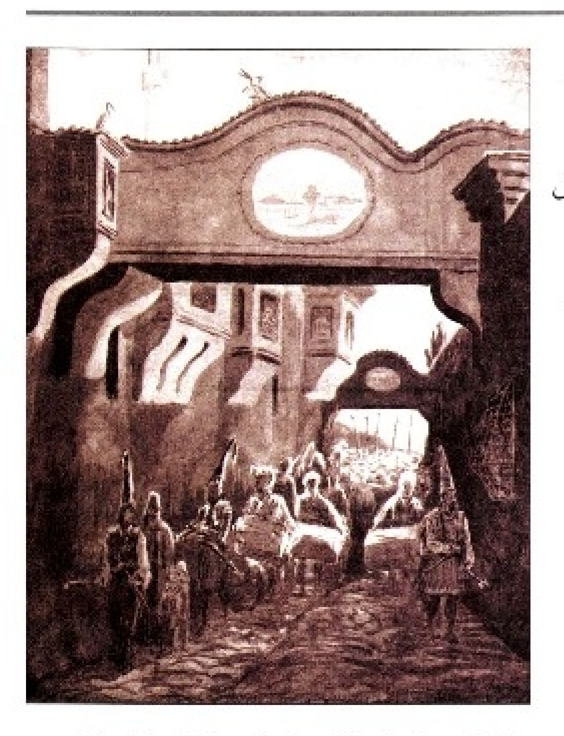
(١٠٣) ألوم. قاعة بقصر حيّ أيوب باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

ثمة بعث وخلود فمع مَنْ سوف أعود للحياة هناك؟ أكون معها هي أم معك أنت يا آزياديه الغالية. من ذا يستطيع أن يميّز بين لحظات النشوة العابرة وبين لحظات الوجد التي تفوق الوصف؟ من ذا يستطيع أن يميّز بين ما تنبض به الحواس وبين ما ينبض به القلب؟ سؤال أبدي كان شغُل كل من عاشوا قبلنا، ولايزال شُغل من يعيشون إلى الآن... إننا نؤمن بالاتحاد الروحي إيمانا منا بالحب السرمدي، ولكن كم من كائنات آمنت بذلك منذ الأزل؟ كم من آلاف تحابّوا وأضاء الأمل نفوسهم واستسلموا للموت المباغت؟ وأأسفاه! تُرى أين عسانا سنكون ياآزياديه المظلومة بعد عشرين من الأعوام، بل بعد عشرة فقط؟ راقدين في التراب... رفات مجهولة لايعرف أحد لمن تكون، بُعْدُ مابينها مئات الفراسخ... ومن ذا الذي سوف يظل يذكر أن هنا كان متحابّان؟ ليأتينّ وقت لايبقى فيه من حلم الحب هذا شيء... سوف يأتي زمان يبيد فيه كلانا في ظلمة ليل حالك، ولايبقى منا شيء، حين لاشيء يكون... حتى أسماؤنا المحفورة على شواهد قبورنا. بينا تظل الصّبايا الشركسيات الجميلات يفدن من سفوح جبالهن إلى حريم استنبول... ويظل نداء المؤذّن الشجيّ يتردّد كل صبح وسط سكون الشتاء، ولكنه... لن يعود يوقظنا».

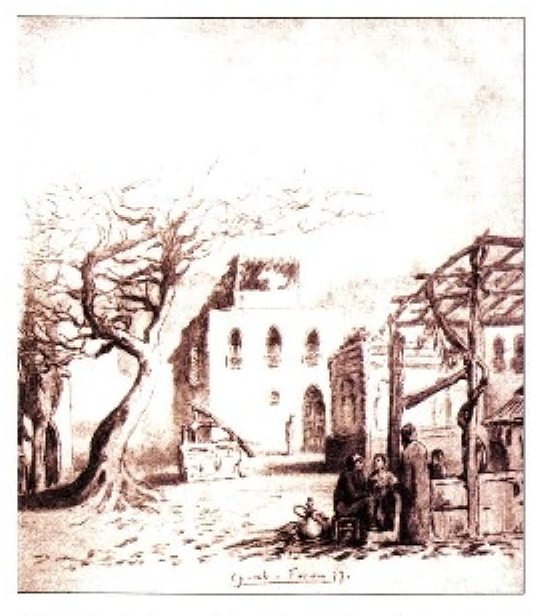
وما يلبث هذا الضابط البريطاني الذي انتحله لوتي أن يلقي حتفه تحت أسوار مدينة كارس وهو يذود عن وطن معشوقته.

ومع أن لوتي لم يصرّح قط باسم «صغيرته التركية» Petite Amie Turque ـ كما كان يحلو له أن يدعوها ـ لا في حياتها ولابعد موتها عندما كان يتناول سيرتها مع صديقه الأديب الكبير كلود فارير عضو الأكاديمية الفرنسية ورفيقه في سلاح البحرية، لا اسمها «آزياديه» الذي شهَرها به، ولا اسمها الأول الحقيقي «خديجة» الذي لم يشأ أن يعرفه أحد، إلاّ أن كتمان هذا

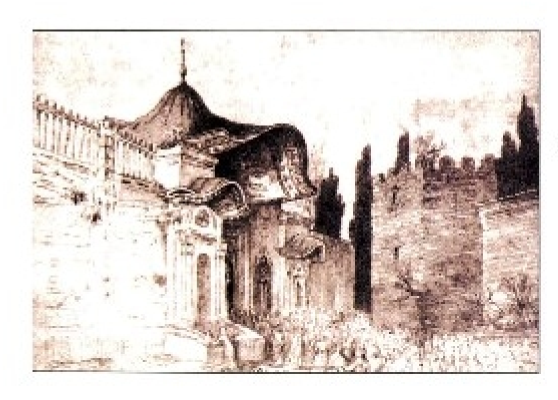
(١٤) Claude Farère: Cent Dessins de Pierre Loti. Paris 1948.



(١٠٤) بييرلوتي. طابور المجنّدين الأتراك لمحاربة الروس مع غروب الشمس ٢٧ يوليه ١٨٧٦.



(١٠٥) بييرلوتي: بيت في ضاحية أيوب باستنبول ١٨٧٧



لوحة (١٠٦) بييرلوتي: الباب العالي ١٨٧٧.

السرّ كان من الاستحالة بمكان، إذ كان اسمها محفورا على شاهد قبرها الرخامي. فلقد ودّعت الحياة سنة ١٨٨٠ ولم يكن مكان قبرها معروفا عند لوتي، لذا مضى يبحث عنه حتى اهتدى إليه أخيرا في عام ١٨٨٧ بعد أن بذل في مسعاه الكثير من الجهد والوقت، وبعد أن تعرّض للعديد من المخاطر، فلقد كان غريبا على أهل البلاد أن يروا أجنبيا يبحث عن قبر مواطنة مسلمة. وإذا الزمن يمرّ، ويعود لوتي إلى تركيا قائدا للقاعدة البحرية باستنبول، وإذا هو يمكث مدة طويلة جاوزت ثمانية عشر شهرا. وكان أول ما وطئت قدماه أرض تركيا أن زار قبر «صغيرته التركية»، ولكنه في هذه المرة لم يلق مالقيه أولا من عنت ومتاعب ومخاطر. ويروي كلود فارير(١٤) في كتابه «مائة رسم لبيير لوتي»: «كان عبد الحميد عندها لايزال سلطانا على تركيا، وكان متزمّتا في إسلامه، وكان أبغض شيء إليه أن تكون امرأة تركية مسلمة متزوجة على صلة برجل آخر من عشيرتها، فمابالك إذا كان هذا الرجل الآخر على غير دينها؟ ولكن عبد الحميد كان طاغية على جانب كبير من الدهاء فرأى حين أعمل فكره أن ما كان بين آزياديه ولوتي أمر يصحّ أن يُجاز لما كان لهذا الأديب الفرنسي من فضل في التعريف بمجد تركيا وعرض قضيتها آنذاك أمام الرأي العام الأوربي، وفي الإفصاح عن سماحة الإسلام أمام الضمير المسيحي، هذا إلى ماكان يتمتع به لوتي من مكانة عالمية بارزة وشهرة مرموقة في الآفاق الأدبية. كان عبد الحميد يرى أن هذه العلاقة وإن كان لايجيزها منطق إلا أن ما أسدته لتركيا من تنويه بها على لسان هذا الأديب كان لها مايبرّرها، فلقد غدت آزياديه بقصتها تلك أنشودة للشعراء يترنّمون بها على مرّ الأيام».

وحين استقر بلوتي المقام في سالونيك أخذ يعاود الرسم والتصوير، وقد نشر كلود فارير مائة من الرسوم التي خطّها بيير لوتي في رحلاته العديدة في أنحاء العالم. وكان أول ما وقعت عليه عيناه وهو في طريقه إلى موعد له مع آزياديه طابور من المجنّدين الجدد وهم يسيرون على دقّات طبول الجنود الإنكشارية، وقد ضمّ طوائف من المتطوّعين المتحمّسين لحرب الروس لما عُرف عنهم وقتذاك من كراهيتهم للمسلمين **(لوحة ١٠٤)**، كما صوّر بيته في ضاحية أيوب **(لوحة ١٠٥)** والباب العالي **(لوحة ١٠٦)** وسلاملك قصر السلطان عبد الحميد **(لوحة ١٠٧)** وخسوف القمر في سماء استنبول **(لوحة ١٠٨)**. غير أن أخلد مارسم لوتي هو پورتريه آزياديه أو خديجة **(لوحة ١٠٩)** الذى رسمه مرة بالمواجهة ومرة بالمجانبة «پروفيل». وتبدو خديجة في هذا الرسم بوجه رشيق أنيق يزيده جمالا ذلك اليشمك الرقيق الذى لايكاد يحجب شيئا، كما يشعّ الرسم المواجه نعومة ورهافة ورشاقة، وقد بدت العينان واسعتين على صورة تتفق وما وصفها به في كتابه. فكانت هاتان الصورتان المواجهة والمجانبة لآزياديه صفحة حافلة في تاريخ تركيا الأدبي تفوق الخيال، إذ محا بهما ماكان يعلق بالفكر الأوربي عن



لوحة (١٠٧) پييرلوتي: سلاملك قصر السلطان عبدالحميد بالقرب من جامع سراي ضلمه باهتشه ١٨٧٧.



لوحة (١٠٨) پييرلوتي: خسوف القمر في سماء استنبول ليلة ٢٧ فبراير ١٨٧٧.



لوحة (١٠٩) پييرلوتي: پورتريه خديجة [آزياديه].

الأتراك من صورة همجية بربرية ، كما وصفهم بما قد يكونون عليه من وفاء ونبل طويّة شأن غيرهم من الأمم . وما من شك في أن حب هذا الكاتب لآزياديه والذى تمخّضت عنه هذه الرواية هو الذى أضفى تلك الشهرة الأدبية التى ذاعت وشاعت . وقد خطّ لوتي بيده فى أسفل الصورة بالتركية عبارة مؤدّاها : «تمرّ الأيام بحُلْوِها ومُرّها وماتدري نفسٌ أتعمّر إلى الربيع المُقبل أم سيوافيها أجلُها قبلُ» .

ولا يحمل پورتريه آزياديه [أو خديجة] تأريخا ، وماندري هل رسمه لوتي فى مستهل صلته بخديجة فى سالونيك أم رسمه فيما بعد باستنبول عندما أحسّ لوعة حبّه إياها فى قلبه بعد أن امتدت حياتهما معاً ستة أشهر . وأغلب الظن أن لوتي لم ير خديجة فى سالونيك إلا محتجبة فى محبسها وهى تطلّ من وراء قضبان الشبّاك أو فى قاربها أثناء الليل . والپورتريه كما يتجلّى للقارئ ليس عجالة خاطفة بل هو عن إنعام فكر وتأمل لشخص واقف بين يديه . وهذا مايجعلنا لا نأخذ بالرأى الذى يقول إن هذا الپورتريه قد رُسم فى سالونيك ، فمن المؤكد أنه رُسم فى استنبول. ولا ينفي هذا الرأى ظهور خديجة وقد انسدل اليشمك على وجهها فى صورتها المجانبة ، فلقد كانت تبدو بين يديه فى استنبول سافرة، ولعله رسمها على هذا النحو لتبدو على وفق النموذج الشرقي الذى كان يستهويه .

يصف كلود فارير پورتريه خديجة فيقول : « إن مَن تقع عيناه على هذا الپورتريه لايخالجه شك فى أن حب لوتي - الذى وُلد عاشقا بالفطرة - لهذه الفتاة قد بلغ به مبلغه ، على الرغم مما بدر منه من قلة وفاء لذكرى محبوبته الغالية طوال حياته . غير أن هذا فى الحق لم يكن عن قلة وفاء بقدر ما كان عن سعيه الدؤوب إلى أن يتمثّلها فى كل مَنْ كُنّ يصحبنه من نساء ، فإن خانها هنا

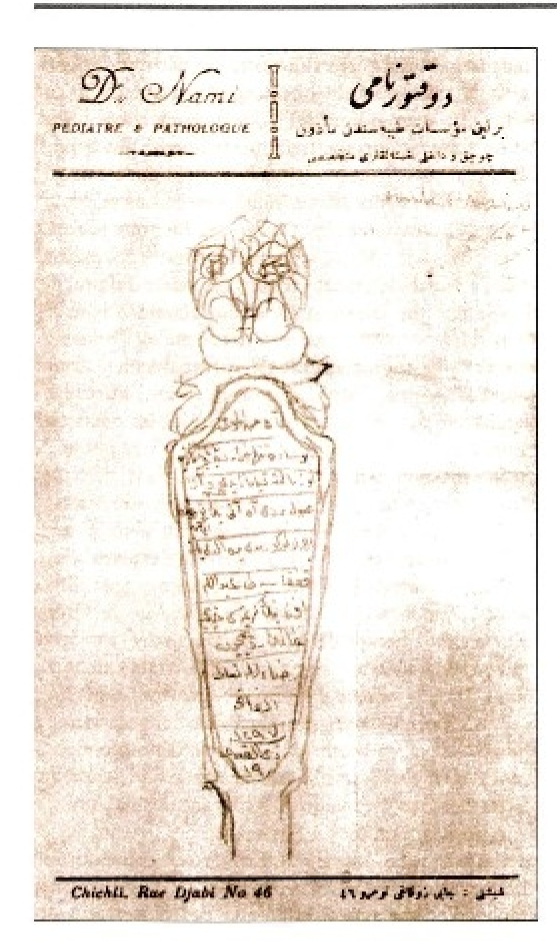


لوحة (١١٠) الوم. أسوار مدينة استنبول (سور بيزنطه) رسم مطبوع بطريقة الحفر.

جسدا وروحا ونفسا، فهذا لذلك التمثّل الذى كان يطغى عليه. فلقد كانت خديجة بحق فتاة أحلامه التى طالما تاقت إليها نفسه وتمنّاها قلبه وعشقتها روحه منذ أن عرف الهوى. لذا كان حزنه عليها حزن اليائس الذى لايجد بديلا عما فقد حتى وهو يعالج سكرات الموت، فلم يفُته عندها بعد أن جَمُدَت أطرافه وصمت لسانه من أن يقرّ لي بأن كل ماسوف يخرج به من دنياه هو حبه المكنون «لصغيرته التركية» . . . . . . إني ما أكاد أتطلع إلى صورة خديجة حتى أحسّ في أسارير وجهها أنها تخفي وراءها شحنة جيّاشة من العواطف المتأجّجة. ولاغرو، فهي التي ما إن وعدته بلقائه حتى برّت بوعدها على الرغم من أنها كانت حبيسة بيتها، فما إن أرخى الليل ظلامه حتى خرجت للقائه بعد أن ضمنت تكتّم جاريتها السوداء وتستّر قوّاسها الألباني. وماكان هذا باليسير، إذ كان من المستحيل على القوّاس أن يجيز مثل هذا الفعل. ولقد صحبتها جاريتها كما صحبها قوّاسها في تلك الرحلة سيرا على الأقدام من أدنى المدينة إلى أقصاها لكى يمكّناها من لقاء حبيبها، وما خافا العَسَس الليلي من جنود الباشبوزق الذي يجوب المدينة ليلا غدْوا ورواحا».

وكان من بين مارسم لوتي من رسوم صورة زيتية صغيرة لخديجة بالمواجهة تبدو فيها سافرة ولايشمك على وجهها، هي نسخة من رسمه الأول لها بالقلم الرصاص، كان يحتفظ بها داخل إطار في صالون بيته بمدينة روشفور الذي أسّسه على طراز عربي.

وحين عاد لوتي إلى قبر خديجة بعد ما ينوف على عشرين عاما من موتها، عاد مطلق الحرية يغدو ويروح كما يشاء بين القبور التي يظلّها سور بيزنطه العظيم (لوحة ١١٠). وحين وقع بصره على شاهد قبرها وجده قائما كما هو، وإن كان قد فقد مايحمله من تذهيب وألوان لإبراز



لوحة (١١١) شاهد ضريح خديجة [أزياديه]. من رسم دكتور نعمي أفندي.

حروف الكلمات المنقوشة. وما إن رأى لوتي ما حلّ بالشاهد من طمس حتى وكَل إلى خطّاط أن يعيد الأمر إلى ماكان عليه، فإذا اسم «خديجة» يتجلّى واضحا كما تجلّى من قبل. ولم يكتف لوتي بهذا بل عهد إلى رخّام أن يعدّ شاهدًا يحكي هذا الشاهد المحاكاة كلها. وحمل لوتي الشاهد معه إلى السفينة الحربية التي انعقد له لواؤها حتى لايفارقه أبدا، يذكرها كلما وقعت عينه عليه، فكان أصدق دليل على ما يكنّه قلبه من ودّ باق وحب لايزول، إلى أن استقر به المقام في مدينة روشفور فإذا لوتي يشيّد لنسخة هذا الشاهد مسجدا بديعاعلي غرار مسجد عريق أعجب به في دمشق، وأقام أعمدته من حجر البورفير الزبرجدي اللون، كما أقام به نافورة رخامية للوضوء، وركز إلى جوارها شاهد خديجة **(لوحة١١١)**. لكن هذا المسجد الذي بناه لوتي. وهو على غير عقيدة الإسلام. لا يجد الآن مَنْ يعمرُه ويفتح أبوابه الموصدة.

هذا الوفاء من لوتي الذي أصبح يُضرب به المثل والذي لم يعرف الاختلاف في العقيدة هو الذي حفزني إلى أن أفسح في هذا الكتاب مكانا يليق بذكراه، لكي يضم قراء العربية إلى أمثلتهم في الوفاء مثلا آخر أروع وأعجب.

إن رواية پييرلوتي تضم كل الأفكار والموضوعات الأثيرة عند المؤلف، كفكرة الموت وفكرة القضاء والقدر وتباريح الفراق ونبل المعاناة في سبيل المعشوق، وقبل هذا كله مشاعر العشق الفطرية الثرّة والإغراب «الإكزوتية» المتدفّق الذي لاينضب له معين، كل ذلك في قالب رومانسي شديد البساطة دون أن يفقد سحره. انظر كيف يصف مدينة استنبول في منتصف الليل: «حرّاس الليل يدقّون الأرض بهراواتهم المدبّبة الأطراف المعدنية. الكلابُ هائجة صاخبة في حيّ جالاتا تطلق عواءها النائح. الأفق بلا حدود هادىء صاف . . . أطلُّ على المدينة من عَلٍ فأري أشجار الصنوبر يعلوها بساط براق هو القرن الذهبي. وفي الأفق يلوح شبح مدينة استنبول الشرقية بمآذنها وقباب مساجدها السامقة تغشّيها النجوم ويسطع بينها هلال رقيق. . . تكاد المدينة تبدو كأطياف خفيفة الزرقة سابحة في لون الليل الشاحب».

* * *

وبعد أن ذاعت شهرة لوتي كتب في عام ١٩٠٦ روايته المشهورة «المُحبَطات» Les Désenchantées بعد أن ألهمه الشرق الذي عشقه صفحات باهرة تجلّت أول ماتجلّت في رواية «أزياديه»، ثم في خواطره وانطباعاته عن فارس في كتابه «نحو إصفهان» Vers Ispahan ١٩٠٤، ثم في هذه القصة التي تدور حول غادات «الحريم التركي» أشباه الأسيرات وقتذاك، والتي قدّم فيها عرضا مستفيضا لمجتمع النساء التركيات، كشف فيه عن المستوى الثقافي الرفيع الذي بلغنه والمعاناة غير الإنسانية التي يكابدنها **(لوحة ١١٢)**. وساق فيها كعادته مغامرة غرامية ليست من وحي الخيال كما يدّعي، حيث التقى الروائي الفرنسي الشهير أندريه ليري Lhéry المعروف في أنحاء العالم بما في ذلك تركيا نفسها في استنبول بفتيات ثلاث فاتنات الجمال غزيرات الثقافة هن جنان وزينب وملك، كن يعشن تحت نير قوانين الحريم الجائرة. ومما أجّج من معاناتهن أن ثقافتهن الواسعة كانت تتيح لهن أن يتطلعن إلى حياة إنسانية ترفرف عليها الحرية ويغمرها الحب والحنان.

يقول المؤلف في وصف فتاة تركية أدركت الثالثة عشرة من عمرها : « ما إن اكتملت سنواتها الثلاث عشرة حتى قُدِّر لها أن تمتثل لما يُمليه العُرف الصارم . . . لذلك العالم المحجوب الذي يعيش في استنبول على هامش دنيا الآخرين . . . قد تلْقاها في الطريق ولكن لايجوز أن تتطلع إليها . وعليها منذ مغيب الشمس أن تحتجب وراء القضبان . . . ذلك العالم الذي تحسّ به في كل مكان حولها . . . باعثا القلق . . . مجتذبا الاهتمام . . . لكنه حصين . . . عالم يرقب ، يحدس ، يري الكثير من خلال القناع الشُّبكي الأسود . . . ثم يخال مالم يره ! . فجأة تجد نفسها في الثالثة عشرة أسيرة بين زوج مشغول ، تلهيه عنها خدمة السلطان في قصره المنيف ، وجدّ صارم لايبدو منه لين . . . وحيدة في بيت أبيها الفاخر وسط حي زاخر بقصور الأمراء العتيقة العريقة . . . والقبور ، حيث يسيطر الرعب والصمت مع هبوط الليل . . . وإذا هي تعكف على الدراسة في نهم وحماس ، حتى إذا أشرفت على الثانية والعشرين من عمرها كانت قد ألَّمت بكل شيء . . . الأدب والتاريخ والفلسفة والموسيقى فإذا هي تغدو أشبه بنجمة صغيرة بين صويحباتها من الصبايا اللاتي تثقّفن أيضا ثقافة عالية في ذلك السجن الذي يتفق وحالهن . . . يهتدين بعلمها وحصافتها ، وجرأتها العارضة ، ويحاكين في الوقت نفسه أناقتها الفائقة . وفوق ذلك كله كانت وكأنما ترفع راية الثورة النسائية على جور نظام الحريم» **(لوحة ١١٣ ، ١١٤)** .

وما تلبث چنان الثائرة المُحْبطة أن تراسل الروائي الفرنسي الذي احتل منذ زمن طويل مكانة أثيرة في أحلامها وأمانيها فتقول :

«وجود حيث لاوجود . . . هل تدرك مدى مايعنيه هذا من ضياع ؟ أرواح مقيّدة تهوّم وقد بلغ منها الإعياء مبلغه . . . . قلوب عامرة بطاقة الشباب وحيويته حُظِّرَت عليها الحركة ، لا تستطيع فعل شيء . . . . . حتى الخير . تتهاوى في أحلام لاتتحقق . هلاّ تصوّرت كآبة الأيام التي كان على صديقاتك الثلاث أن يقضينها لولا مجيئك . . . . أيامهن تترى متشابهات ، تلحظهن عيونٌ يقظة لشيوخ في مغيب العمر ، ونساء طاعنات في السن لاينلن منهن سوى التقريع الصامت .

أما عن مأساة زواجي التي رويتها لك ، فلم يبق منها في أعماق نفسي سوى السخط على الحب [على الأقل الحب بمعناه المفهوم عندنا هنا] والإحساس بزيف مباهجه ، ومرارة على شفتيّ لاتمحوها الأيام . . . . غير أني أعلم أنه ثمة لونا آخر من الحب في الغرب . . . الحب الذي طالما خدعني ، فعكفت على دراسته بشغف في الأدبيات وفي التاريخ ، وألفيته كما كنت أتوقّع ينبض بحماقات . . ولكن أيضا بأمور عظام . إني أراه يتمثّل في كل ماهو قبيح في هذه الدنيا . . . وكذلك في كل ماهو خير وكل ماهو سمو . . . . إن تعاستي لتزداد مرارة كلما ازددت معرفة بسرّ تألق المرأة اللاتينية ! كم هي سعيدة في بلادكم تلك المخلوقه التي كنّا لقرون طويلة نظنّها مرهقة مُعانية . . . تلك المرأة التي تستطيع مع الحرية التى تنعم بها أن تحب وأن تختار ، وأن تطالب بما هي به جديرة قبل أن تهب نفسها . أية مكانة في الحياة تشغلها لديكم ! وكم هو راسخ عرشها العريق الذي لاينازعها عليه أحدٌ!

أما عندنا نحن التركيات المسلمات فمازلنا جميعا ـ أو نكاد ـ نغطّ في النوم . إن إحساسنا بذاتيّتنا . . . بقيمتنا . . . خامد لايكاد ينهض . . ومن حولنا مَنْ يختار الجهل طواعية ، ويئد كل تطور في مهده . لا أمل في صوت يعلو ليشكو غباء هؤلاء الرجال ، على الرغم مما قد يكون عليه آباؤنا وأزواجنا وأخوتنا من طيبة . . . بل ومن حنان في بعض الأحيان !

ستظل المرأة التركية دوما كما يراها العالم أجمع سلعة تُباع وتُشترى وكأنها حلية جميلة لأنوثتها

لوحة (١١٢)
جون فردريك لويس: المُحْبطات
[أو لوحة الزنبق ذو الأشعة الذهبية Lilium Auratum**].**

ولبياض بشرتها المفرط . . . دمية لاتكفَّ عن تدخين التبغ ، وتقضي حياتها في خدْر مستديم .

أما وقد جئت ، فها نحن الثلاث رهن إشارتك . . . أمينات سرّك مخلصات . ثلاثتنا ، وكثيرات غيرنا من معارفنا إن كنا نحن لاترضيك . ها نحن أولئك شاخصات بأعيننا في عينيك ، نؤازرك ، ونقدّم أرواحنا جميعا في سبيل خدمتك .

ليتنا نستطيع التلاقي هنا مرة أو مرتين قبل موعد العودة إلى المدينة . وثمة كثيرات من الصديقات الأمينات مقيمات على امتداد هذا الشاطىء ، وعلى استعداد دوما للتستّر علينا . غير أني خائفة . . . . لا من صداقتك ، فكما قلت أنت : صداقتنا فوق كل الشبهات . . . . ولكني أخاف الأحزان . . . في أعقاب رحيلك .

وداعا يا أندريه ، يا صديقنا . . . ياصديقي .

راففتك السعادة

جنان

وما إن يصل أندريه ليري إلى استنبول حتى تتحدّى الفتيات الثلاث المهالك في سبيل لقائه ، فتتعدّد اللقاءات السرية الحافلة ، وتجري المراسلات فتكتب له ملك قائلة :

« لاتُخْلف إن استطعت موعدنا في حدائق « نهير المياه العذبة » وسنبذل قصارى جهدنا لنكون هناك . . . اعبر بزورقك كما عبرتَ سابقا من الساحل الشرقي إلى أن تصل أدنى مايكون حيث نُطلّ . فإذا ما لوّحنا لك بطرف منديل أبيض من إحدى طاقات المشربية فهذا يعني أننا لاحقات بك . أما إذا كان المنديل أزرق اللون فهذا يعني أن ثمة «حدثا» ألمّ بصديقاتك الحبيسات ،

« ملك »

وتكتب له زينب قائلة :

« صديقنا . . . أأدلّك على فكرة لو تناولتها بالتطوير جاءت أروع صفحة في كتابك كله ؟ إنها الإحساس بالخواء الذي يُلزمنا بألّا نحاور ولانصادق غير النساء وأن نكون دوما بين نظيراتنا . . . . صديقاتنا . . . . . أجل ، فهل هُن إلاّ على غرارنا ضجرات بَرمات دوما . . . . فما طُبعت نساء الحريم إلا على الضعف والوهن والانطواء . . . . جماعات منزويات مكدّسات فاترات الروح . . . . أشدّ عنائهن أنهن ضعيفات ، تعوزهن القوة . هل ثمة من صديق لهاتيك الذليلات المنسيّات يستطعن أن يتحدثن إليه ، ويبادلنه أفكارهن البسيطة البريئة الساذجة؟ كم نفتقر إلى رجل يكون لنا صديقا . . . إلى يد قوية ، يد رجل تعتمد عليها . . . يد أقوى ماتكون قدرة على انتشالنا إذا ما أوشكنا على السقوط . ليس أبا . . . ولازوجا . . . ولا أخا . . . . كلا . . . . . بل صديقا ، على شريطة أن يكون من محض اختيارنا . . . رجل يفوقنا ، ويكون في آن معا قاسيا ورحيما ، ليّنا وشديدا . . . يحبنا الحب الذي يُحْيينا ويَقينا . إن عالمكم زاخر بهذا الطراز من الرجال . . . أليس كذلك ؟

« زينب »

وتمضي إحداهن تسجّل سيرة يوم في حياة امرأة تركية خلال فصل الشتاء فتقول :

«أنا صبيّة من بين أشباح الأمس ياسيّد ليري . لا أدري كيف أخاطبك . ولمّا كنت قد وعدتنا جميعا بتأليف كتاب عن حياتنا ، فإليك سيرة يوم في حياة امرأة تركية أثناء فصل الشتاء ، فهذا أوانه .

لوحة (١١٣) آلوم : إطلالة الحريم من الشباك. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

شهر نوفمبر على الأبواب . . . الزمهرير المدلهم . هذا إلى ما يخيّم علينا من ظلمة وسأم وملل وبرم . فلأبدأ إذن : أنهضُ من نومي في ساعة متأخرة ، بل متأخرة جدا . أتّخذ زينتي في تراخ وفتور . . . . شعري بالغ الطول . . . . كثيف أثيث عسير التصفيف . . . تعكس المرآة الفضية صورتي فأرى نفسي شابة جميلة فاتنة جذّابة . . . . ومن ثم تعسة ! ! أنتقل بعد ذلك في بطء للنظر هنا وهناك في أبهاء الصالونات لأتحقّق من أن كل شيء على مايرام . . . . مراجعة لقوائم الطعام . . . التحف الثمينة . . . . الهدايا التذكارية . . . . لوحات الصور الشخصية التي يقتضي الأمر العناية بها . . . ثم أتناول طعام الغداء على انفراد في أغلب الأحيان داخل قاعة فخمة ضخمة ، تحيط بي جوار زنجيات وشركسيات . . . أحسّ البرودة تسري في أصابعي عند ملامسة الأدوات الفضيّة المصفوفة فوق المائدة . . . ثم إذا هذه البرودة تتسلّل إلى روحي . . . اختلق الحديث إلى الجواري . . . . أسألهن أسئلة ولا أبالي بإجاباتهن . تُرى ماذا أنا فاعلة حتى يأتي المساء ؟ كيف أقضي على الملل ؟ مامن شك في أن حريم العصور السالفة ـ حيث كانت تتعدّد الضرائر ـ كن أقل تعاسة ، لأن الصراع كان ينشب بين طرفين لا بين المرء ونفسه .

ما العمل إذن ؟ الرسم بالألوان المائية ؟ [إننا جميعا بارعات في الرسم بالألوان المائية ياسيّد ليري .] ولقد شبعنا من رسم الستائر والسواتر والمراوح ! فهل نملأ فراغنا بالعزف على البيانو ؟ أم بالعزف على العود ؟ هل نطالع « پول بورچيه » أم «أندريه ليري» ؟ أم الأفضل أن نأخذ في التطريز ؟ هل نعود مرة أخري إلى مطرّزاتنا الطويلة الموشّاة بالقصب ، ونتسلّى في وحدتنا برؤية أناملنا تجري عليها . . . . أناملنا البالغة الرقة . . . الناصعة البياض . . . المزدانة بالخواتم البرّاقة؟ شيء جديد هو مانصبو إليه ونترقّبه دون أمل . . . شيء مفاجيء غير متوقّع . . . . ينطلق مدويّا . . . يتردّد عاليا . . . . يُحدث ضجيجا . . . لكنه لايأتي أبدا ! كم أنا راغبة في أن أتجوّل على الرغم من تلك الأوحال التي تملأ الطريق وتلك الغيوم التي تحجب السماء ، فأنا لم أغادر بيتي منذ خمسة عشر يوما ! ولكنني أمضي وحيدة محجورا عليها . . . . ليس ثمة ذريعة يمكنني اختلاقها تبرّر خروجي . . . . لاشيء على الإطلاق . إني افتقر إلى الخلاء . . . . أفتقر إلى الهواء . . . . وبالرغم من حديقتنا الفسيحة ، فإني أحسّ بنفسي ضائقة منقبضة لأن الأسوار العالية محدقة بي .

هاهو ذا جرس الباب يدقّ ! مرحى به حتى لو كان يؤذن بكارثة ، أو حتى زيارة . هي فعلا زيارة ، لأني أسمع هرولة الجواري على الدرج . . . . أنهضُ . . . . أبادرُ إلى المرآة لتزجيج عيني على عجل . تُري من يكون الزائر ؟ إنها صديقة صبيّة مرحة ، حديثة عهد بالزواج . دخلتْ . . . . تبادلنا أحضانا وقبلات . . . . . شفاه حمراء فوق وجنات خابية .

ـ أتراني جئت في وقت مناسب ؟ ماذا يُشغلك ياعزيزتي؟

ـ الضجر والملل . . .

ـ إذن فلنخرج نتريّض معا ، لايعنينا إلى أين .

وبعد لحظة تُقلّنا عربة مغلقة وعلي المقعد بجوار الحوذي خصيّ زنجي . . . ذلك القدر المقدور الذي بدونه لايحق لنا الخروج ، والذي يرقب خطواتنا ويُنْهيها إلى مولاه .

وتتبادل الصديقتان الحديث .

ـ هل تحبين زوجك « البك» ؟

ـ أجل . . . لأن عليّ أن أحب شخصا ما ، فإني الآن عطشة إلى الحب . . . . . أما بعد ، فإذا وجدت



لوحة (١١٤) آلوم : سيدة بالحريم تعزف العود. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

الأفضل . . . .

- أما عنّي فلا أحمل لزوجي حباً ما ، وليس مابيننا غير حُب أُكْرِهتُ عليه . . . . . ولكن لن تريْنني أبدا مستسلمة .

وتمضي بنا العربة يركض بها زوج من الخيل المطهّمة ، إلاّ أنه محظور علينا مغادرتها . إننا نكاد نحسد المتسوّلات اللاتي يرُحْن ويغدين كما يشأن .

وتصل العربة إلى السوق حيث يُقبل القوم على شراء الكستناء المشويّة

- إني جائعة .

- وهل معنا نقود ؟

- كلا .

- ولكن الخصيّ معه .

- إذن اشتر لنا بعض الكستناء

أين نضعه؟ بسطنا منديلَينا «الدنتيل» المعطّرين ، وفيهما ألقينا بالكستناء التي مالبثت أن اكتسبت رائحة عطر عبّاد الشمس .

كان هذا هو الحدث الجلل في نهارنا . . . تلك الوُجَيْبة التي تلهّينا بها كما تفعل نساء العامة ، ولكن من تحت الخمار ، وفي عربة محكمة الغلق .

وفي طريق العودة ، وعند الافتراق ، نتعانق من جديد ونتبادل العبارات المألوفة التي تتبادلها النساء التركيات فيما بينهن : لاتتركي للأوهام الكاذبة ولا للحسرات التي لاجدوى وراءها إلى نفسك سبيلا ، فليس أمامك غير الصبر .

وعلى الرغم من هذا فقد افترّت شفتانا عن ابتسامة ساخرة ، فطالما سمعت إحدانا هذه النصيحة من الأخرى والتزمت بها . . . ثم تُخلّفني الزائرة ، ويحلّ المساء وتضاء الأنوار مبكرا ، فالليل يهبط في الحرملك قبل موعده بفعل المشربيات الخشبية المثبّتة في النوافذ .

ها أنذا وقد تمثّلت لك بالأمس طيفاً أسود ياسيد « ليري » أشكو وحدتي . . . . وها هوذا مولاي «البك » تؤذن بمَقْدمه قعقعة سيفه وهو يصعد الدرج نحوي فتنفذ إلى روح ربّة الدار الشابة برودة قاسية ، وإذا هي كعادتها تمعن النظر في المرآة فإذا صورتها الجميلة تطالعها ، فتناجي نفسها : «واحسرتاه ! أهذا الجمال كله خالصا «للبك» !

وما إن يستلقي في ثقل فوق أكوام الحشايا والطنافس حتى يأخذ في الحديث عما وقع له في يومه ، فيقول : أتعلمين ياعزيزتي ماحدث اليوم في قصر السلطان . . . . . ؟

القصر . . . الرفاق . . . البنادق . الأسلحة الجديدة . . . . هذا هوكل ما يشغله في حياته وليس ثمة التفاتة إلى زوجته . وما أظنها كانت تُلقي إليه بالا أو تعي مايقول ، بل كانت تتملكها رغبة في البكاء إذ فيه شفاؤها مما تعانيه ، وما تملك غير أن تستأذنه في الذهاب إلى مخدعها ، ثم مالبثت أن تذرف الدمع منتحبة ، ورأسها على وسادتها الحريرية الموشّاة بالقصب والفضة . . . على حين تكون الأوربيات في «بيرا» مختلفات إلى الحفلات الراقصة أو إلى المسارح . . . أنيقات سعيدات مرحات تحت الأضواء الغامرة .

كم أحسّت عندها بأنها حبيسة مغلوبة على أمرها ، أشْوق ماتكون إلى أن تنطلق في الخلاء . . . . إلى العالم المجهول . حَسْبُها خطوة واحدة صوب تلك النوافذ التي طالما اتكأت عليها بمرفقيها لتتطلّع صوب الخارج . . . ولكن كيف ؟ فهناك السواتر الخشبية والقضبان الحديدية التي تثير فيها السخط والحَنَق ، فإذا هي تقنع بالقبوع حيث هي ، وتعود أدراجها نحو باب موارب ، وتركل بقدمها ذيل ثوب الزفاف الذي كان ينجرّ خلفها فوق بساط باذخ . . . وهل كان غير باب حمّامها الرخامي الأبيض الذي هو أكثر اتساعا من مخدعها به نوافذ أوسع ماتكون دون قضبان ، تطلّ على حديقة من أشجار الدُّلب العتيقة ؟ استندت بمرفقيها على إحدى هذه النوافذ متطلّعة إلى الأشجار الباسقة والورود المتفتّحة والسماء الصافية ، ثم أتاحت لوجنتيها أن تداعبهما الشمس والنسيم ، ولكن . . . . . كم هي عالية تلك الجدران المحدقة بالحديقة ! لـمَ هذه الأسوار الضخمة الشبيهة بتلك التي يشيّدونها حول ساحات السجون ذات غرف الحبس الانفرادي . . . تدعّمها وتزيد في مَنَعتها أعمدة ضخمة سامقة على مسافات متقاربة تفوق كل وصف ، ويحول ارتفاعها الشاهق دون مَن هو في أعلى المنازل المجاورة وبين التطلّع إلى من يتريّض وراءها بالحديقة ؟

وعلى الرغم من تلك السنين التعسة التي قضتها في ذلك المحبس ولاتزال تقضيها ، فلقد كانت تَحنُّ إلى هذه الحديقة التي صاحبتها تلك السنين المتصلة ، تلك الحديقة التي تغشّي الطحالب أحجارها ، وتخترقها مسارب يكسوها العشب فيما بين أحواض النباتات ، وتنتصب بها نافورة مياه وسط حوض من المرمر لوفق الطراز التقليدي ، ويقوم في أحد أركانها كوخ صغير عفّى عليه الزمن . كانت تلك الحديقة مرتعا لأحلامها وهي تمشي في ظلال أغصان أشجار الدُّلب الكثيفة المتشابكة الملتوية الحافلة بأعشاش العصافير . كانت ترفّ عليها قطرة قطرة نفحة من الحنين والرقة مُشْرَبة بآمال الصبايا الحبيسات في محبس حافل بألوان النعيم ، وهو مع هذا أقسى مايكون على نفوسهن . . . . » .

كانت لهذه الرسائل أثرها في نفس الروائي الفرنسي ، فلقد مسّت شغاف قلبه ، فإذا هو يرثي لقدرهن الجائر الذي لم يستطع حياله شيئا . ولكنه وعد صديقاته بأن يؤلف كتابا يروي فيه مأساة حياتهن التعسة الموحشة وحيرة أرواحهن الأسيرة وقلوبهن المعتصرة التي حُجر عليها أن تنبض بالحب ، ويبسط فيه عجزهن عن إتيان أي فعل للخلاص مما هن فيه . وتقع جَنان في هوى أندريه الذي مايكاد يعود إلى باريس حتى يصله نبأ موتها لوعة على فراقه .

ويلفتنا في هذه الرواية أيضا تأثر لوتي الشديد بالمشاهد التركية ومناظرها الطبيعية وشاطيء البوسفور ، فيضفي عليها بأسلوبه الفرنسي الشائق شاعرية آسرة تدفع القاريء رغما عنه إلى الحنين لمشاهدتها ومعايشتها ، فيقول : « ليس في تركيا أنّي سرت رهبة من الموت ، إذ هو يتمثّل في عيني كل مارّ . ففي السويداء من قلب كل مدينة يوارون أجداث موتاهم تاركين إياهم إلى جوارهم في سباتهم العميق . وعلى مدى هذا المشهد المثير للانقباض تتراءى في الفراغات بين هذه الجبانات أكداس من أوراق الأشجار الداكنة تنبثق كالأبراج . وتبدو استنبول المهيبة وخليجها بلا ضريب تحت ومضات النجوم الخافتة في سكون الليل . و تتألق مياه القرن الذهبي الحمراء التي تطل عليها المقابر المتاخمة متوهّجة مثل السماء ، تمخرها مئات الزوارق غادية رائحة بعد إغلاق حوانيت البازار . لكننا لانكاد نسمع ونحن نطلّ من علٍ صوت انسياب الزوارق ولا نحسّ جَهْد المجدّفين ، فهم يبدون كحشرات ضئيلة تستعرض أنفسها فوق صفحة مرآة . وعلى الشاطيء المواجه تتجلّى الدور مجاورة للبحر يغشّي الغمام طوابقها الدنيا وكأنها تحاول الفرار من الضباب البنفسجي الناشيء عن بخار الماء والدخان . . . واستنبول كطيف السراب المتغيّر تبدو متباينة الصفحات .

فعلى حين تحسّ فقراً مُدقعا في ناحية، تحسّ في ناحية أخرى ثراء باذخا . وعلى حين تحسّ بهاء مبانيها القديمة المفرط، إذا أنت تحسّ الابتذال في مبانيها الحديثة . . . هي طيف بنفسجي تتخلله خيوط ذهبية وكأنه رسم لقطاع ضخم من مدينة تنطلق منه القباب والمآذن إلى أعلى، ستاراً يشفّ عن لهب السماء. . . . وتستمع إلى الأصوات الرخيمة للمؤذنين تسري في الفضاء داعية « العثمانلية » الورعين إلى الصلاة الرابعة مع غروب الشمس »

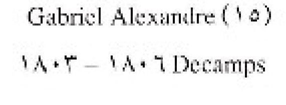
وعلى الرغم من ضيق لوتي من نهج الحريم إلا أنه كان يلتمس لنفسه العذر بأنه أوربي عاجز عن إدراك كنهه أو الحكمة منه، مؤمنا بأن أصدقاءه من العلماء والأدباء الأتراك الثاقبي الفكر لابد مهتدين إلى حل عادل وعلاج شاف من هذا الداء الوبيل . كما لايفوته أن يشير في كتابه إلى «رسول الإسلام الجليل» : الذي كان قبل كل شيء إنسانا مثاليا سَمْحاً مؤمنا بالخير والمحبة، بعيدٌ عليه أن يكون قد أباح مثل هذه القيود اللا إنسانية الجائرة .

* * *

ولانستطيع أن ننكر فضل الروّاد الأوائل من المصوّرين الذين سجّلوا شتى ضروب الحياة اليومية والمعالم والمناسبات والتقاليد، وفي مقدمتهم دوسون سكرتير سفير السويد في استنبول **(لوحة ١١٥، ١١٦)** . ومن بين الفنانين الإنجليز أسهم في تسجيل المشاهد التركية چون فردريك لويس **(لوحة ١١٧)** ووليام بارتليت **(لوحات ١١٨ إلى ١٢٣)** ، والفنان المعماري توماس آلوم Allom (١٨٠٤ ـ ١٨٧٢) الذي قضى فترة طويلة من حياته باستنبول مصوّرا المناظر الطبيعية ومختلف نواحي الحياة اليومية **(لوحات من ١٢٤ إلى ١٣٧)** .

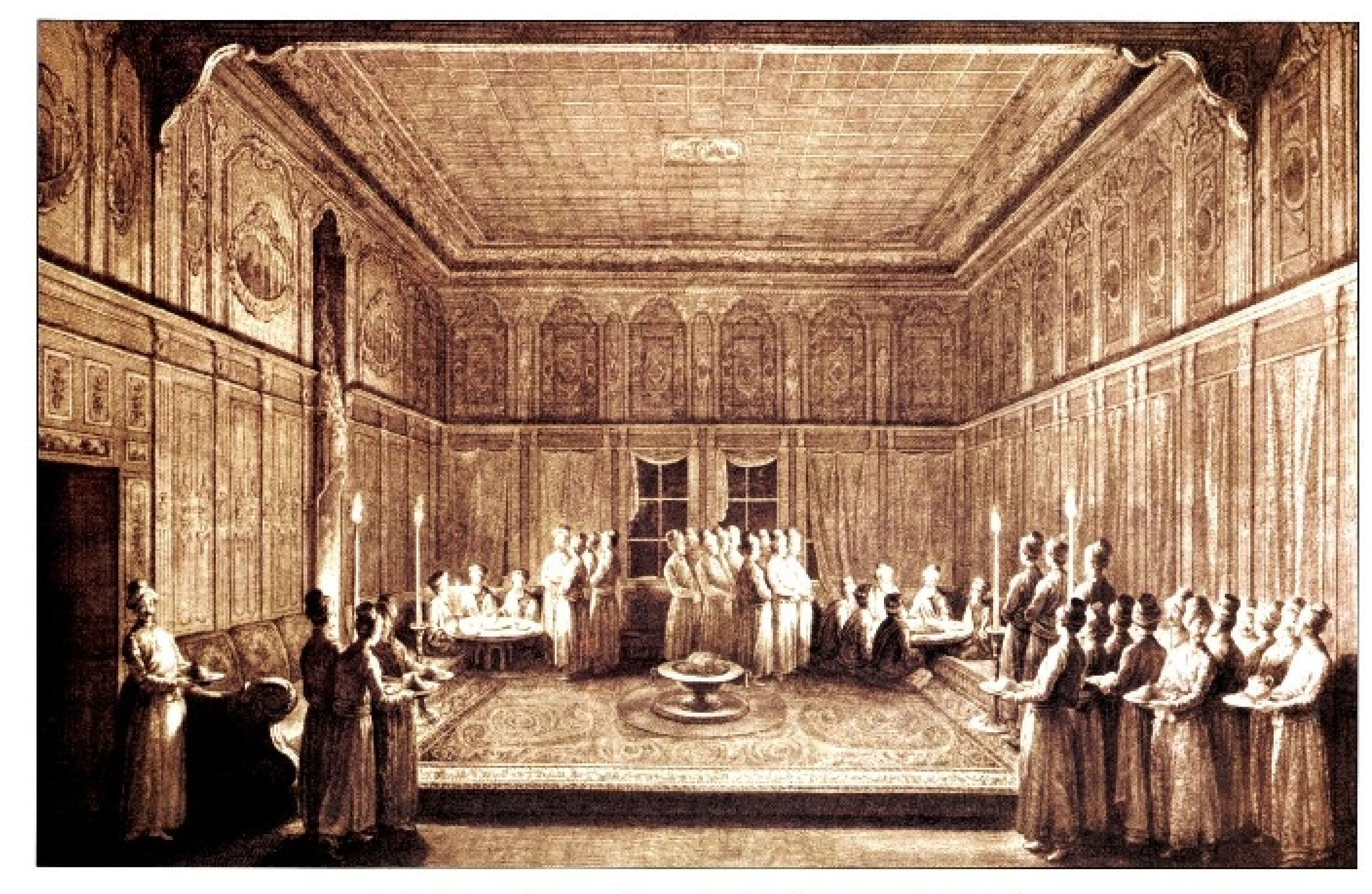
وفي عام ١٨٢٨ زار الفنان جابرييل ألكسندر ديكان[١٥] تركيا في مهمة رسمية لتصوير ميدان معركة ناڤارين، غير أن المهمة لم ترقه فقد كان مفتونا بشاعرية الشرق دون تعمق في التفاصيل فاكتفى بتسجيل الأحداث والمشاهد التي عايشها دون الاعتماد مسبقا على نص أدبي ودون المبالاة بإثبات التفاصيل، مكتفيا بالرموز والإشارات . كانت نظرة ديكان إلى الشرق نظرة الرومانسي المطلق الحرية في اختيار موضوع إبداعه بعيدا عن رؤية الحكام والسلطة، فتناول مظاهر عدة لم تُطرق في عالم الشرق مثل الأطفال الأتراك، مصوّرا عالم الطفولة البريئة التي لم يفسدها المجتمع بعد . ومن بين أشهر أعماله لوحة «صبْية أتراك يلهون حول جدول مائي» التي تتميز بالحركية والعفوية دون التأكيد على ملامح الوجوه أو محاكاة الطبيعة المحيطة محاكاة دقيقة **(لوحة ١٣٨)** .

وفي مجال التصوير أيضا اختص الفنان چان برنديزي بتسجيل المشاهد التركية الجذابة الجديرة بالتصوير بدقة تشبه دقة المصور كاناليتو في تصويره لمشاهد البندقية . غير أن سحر استنبول لم يلبث طويلا حتى انطفأ . فكم كانت خيبة أمل الإمبراطورة أوچيني الفرنسية حين حلّت باستنبول فرأت الحال على غير ما صوّره المصورون الاستشراقيون، فإذا ثياب نساء السلطان جميعها مُستَجْلبة من بيت أزياء « ورث» الباريسي !



(١٥) Gabriel Alexandre Decamps ١٨٠٦ – ١٨٠٣

لوحة (١١٥) دوسون : استعراض موسيقي عسكري. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٦) دوسون : ساعة الإفطار في رمضان . رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١١٧)جون فردريك لويس: مشهد لميناء استنبول من بيرا. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

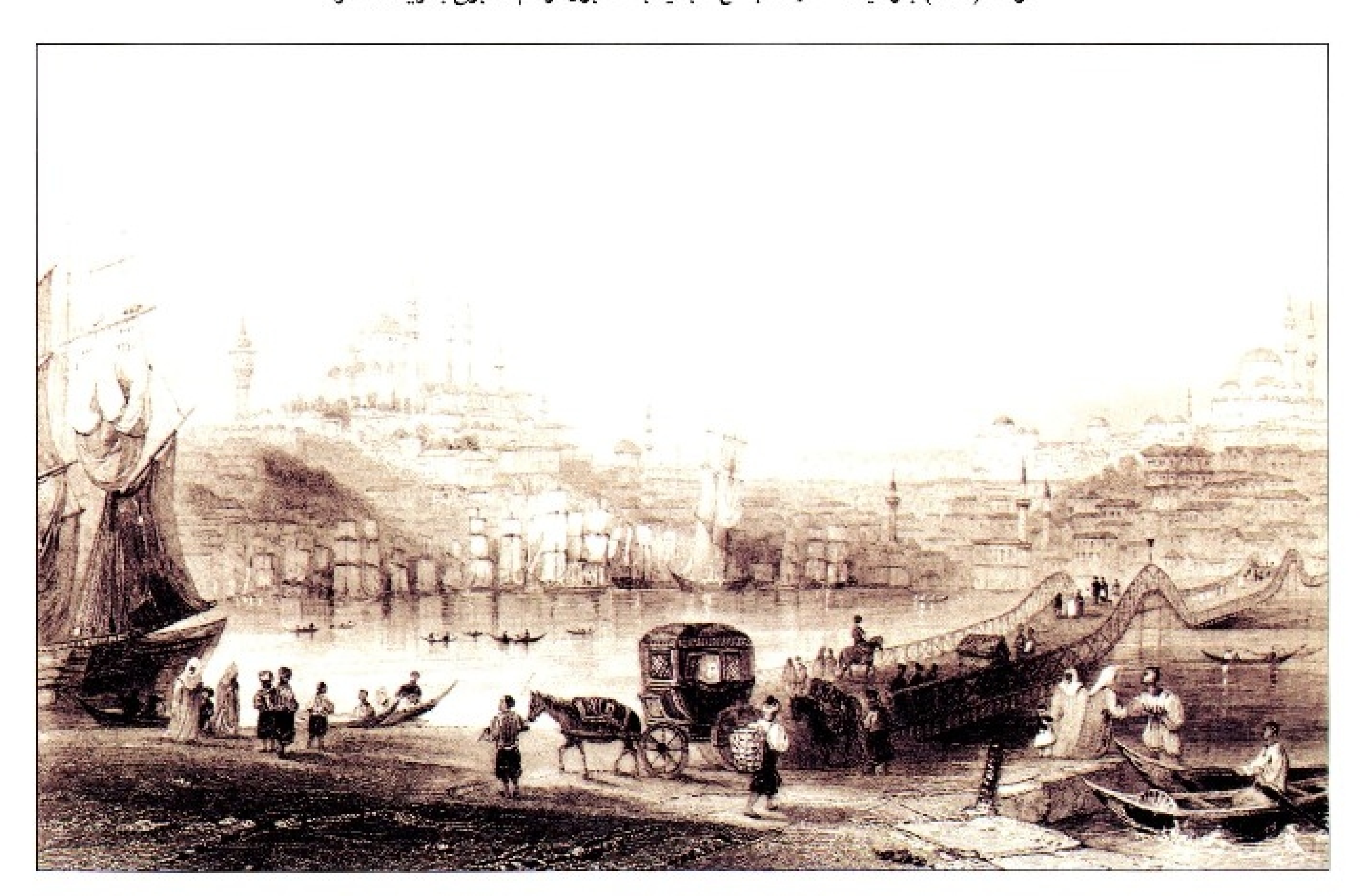


لوحة (١١٨) بارتليت : سراى ضلمه باهتشه كما تُرى من أعلى. رسم مطبوع بطريقة الحفر.





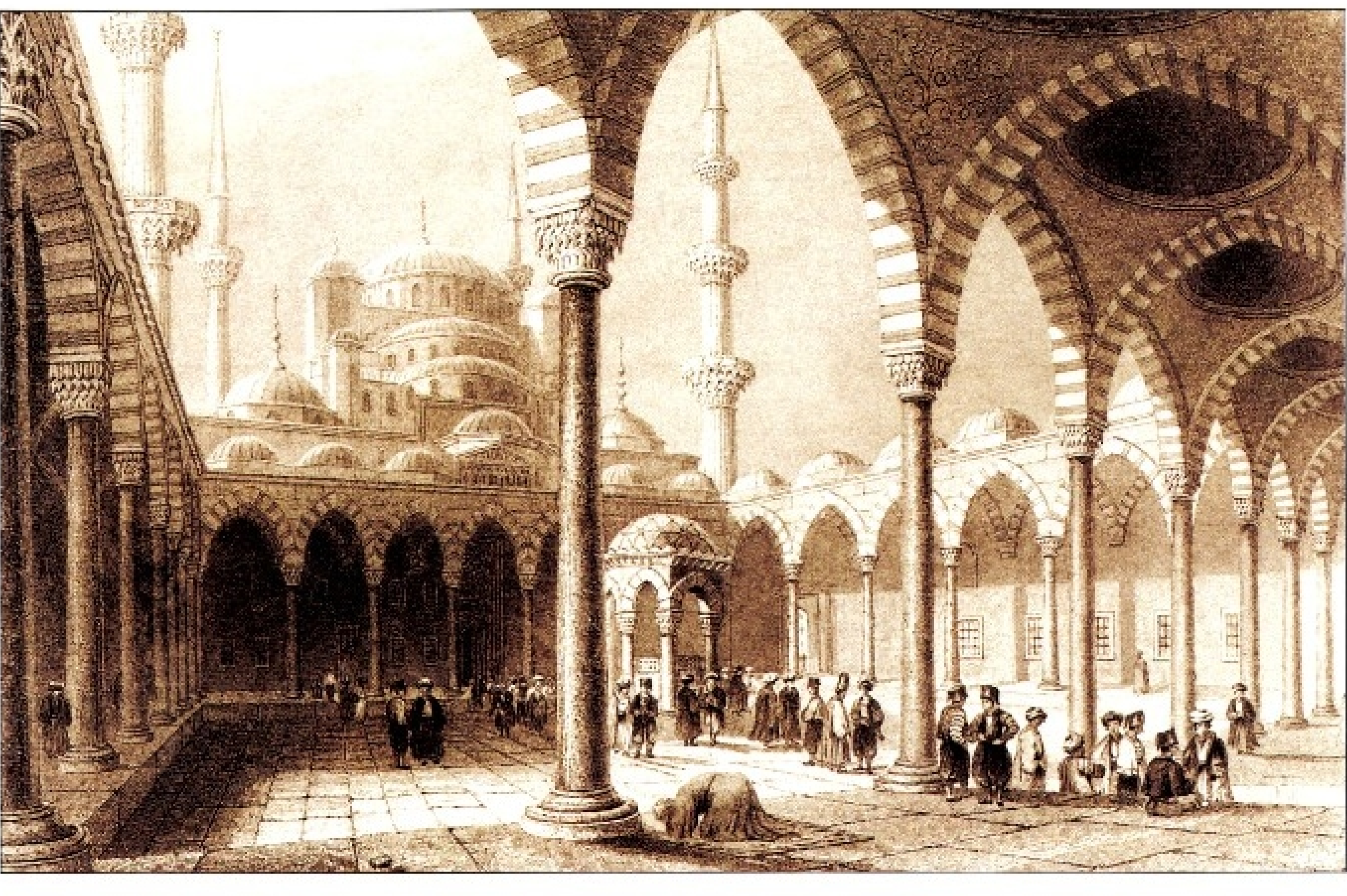
لوحة (١١٩) بارتليت : مشهد للجامع الجديد باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٠) بارتليت: الجسر العائم فوق القرن الذهبي. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢١) بارتليت : فندق عمومي باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٢) بارتليت: صحن جامع السلطان أحمد باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٣) بارتليت: ميدان وسبيل السلطان أحمد باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.





لوحة (١٢٤) آلوم: مدخل قاعة الاستقبال بقصر طوب قابو باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

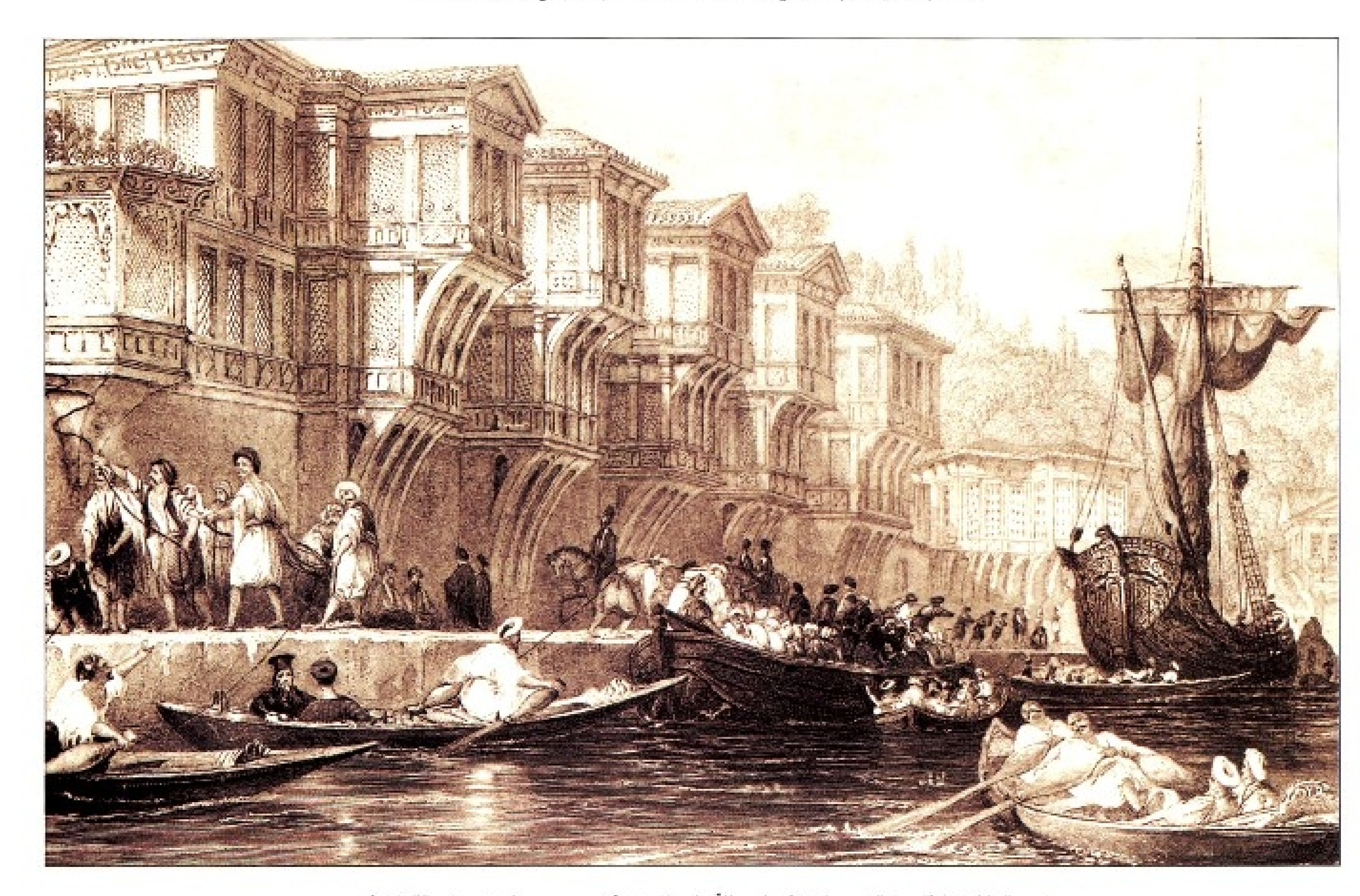


لوحة (١٢٥) آلوم: موكب السلطان. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

لوحة (١٢٦) آلوم: سيدات الحريم في حديقة قصر طوب قابو باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.

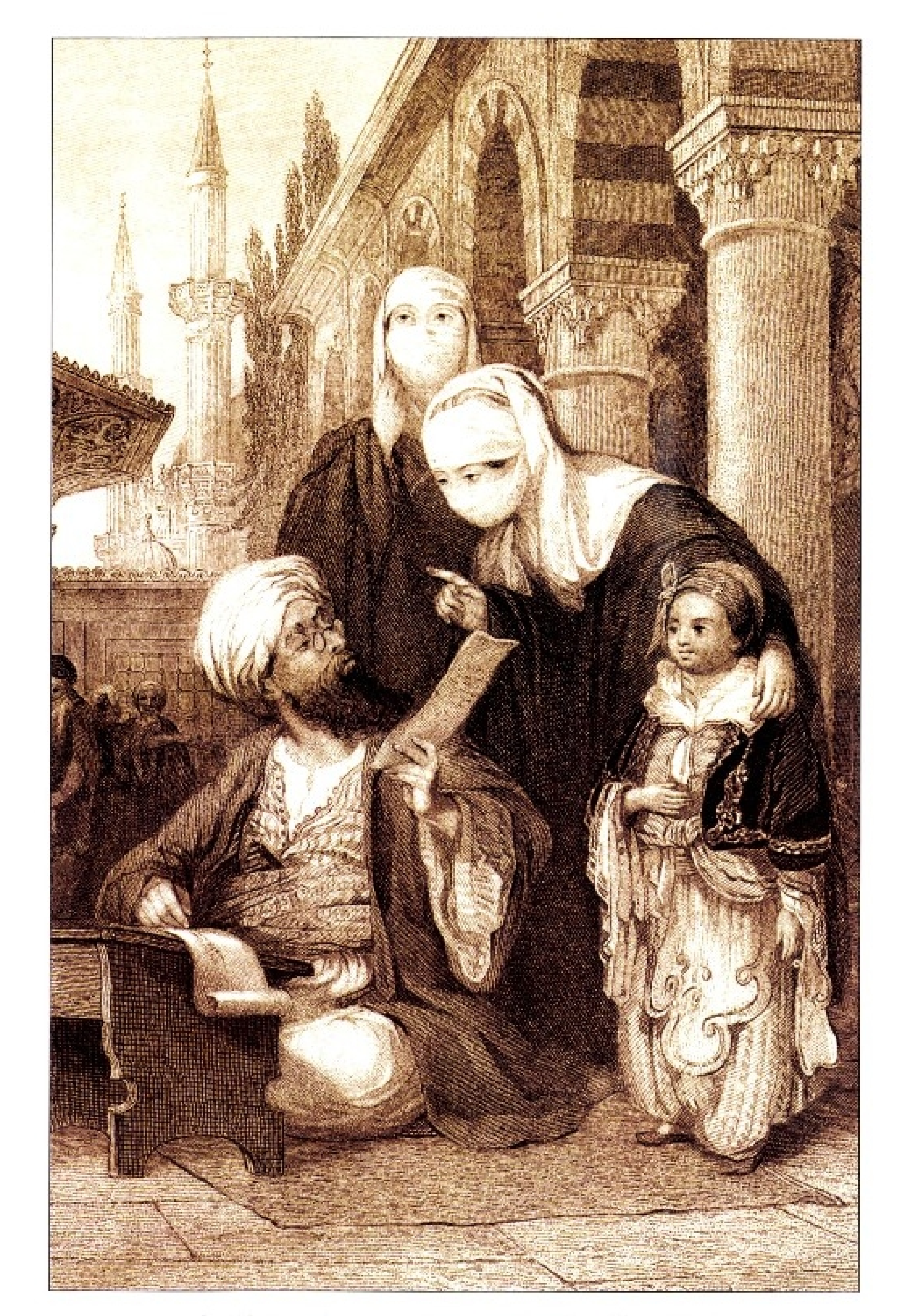


لوحة (١٢٧) آلوم: سراي ضلمة باهتشه. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٢٩) آلوم: قصر باستنبول يطلّ على البوسفور. رسم مطبوع بطريقة الحفر.





لوحة (١٢٨) آلوم: الكاتب العمومي باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.





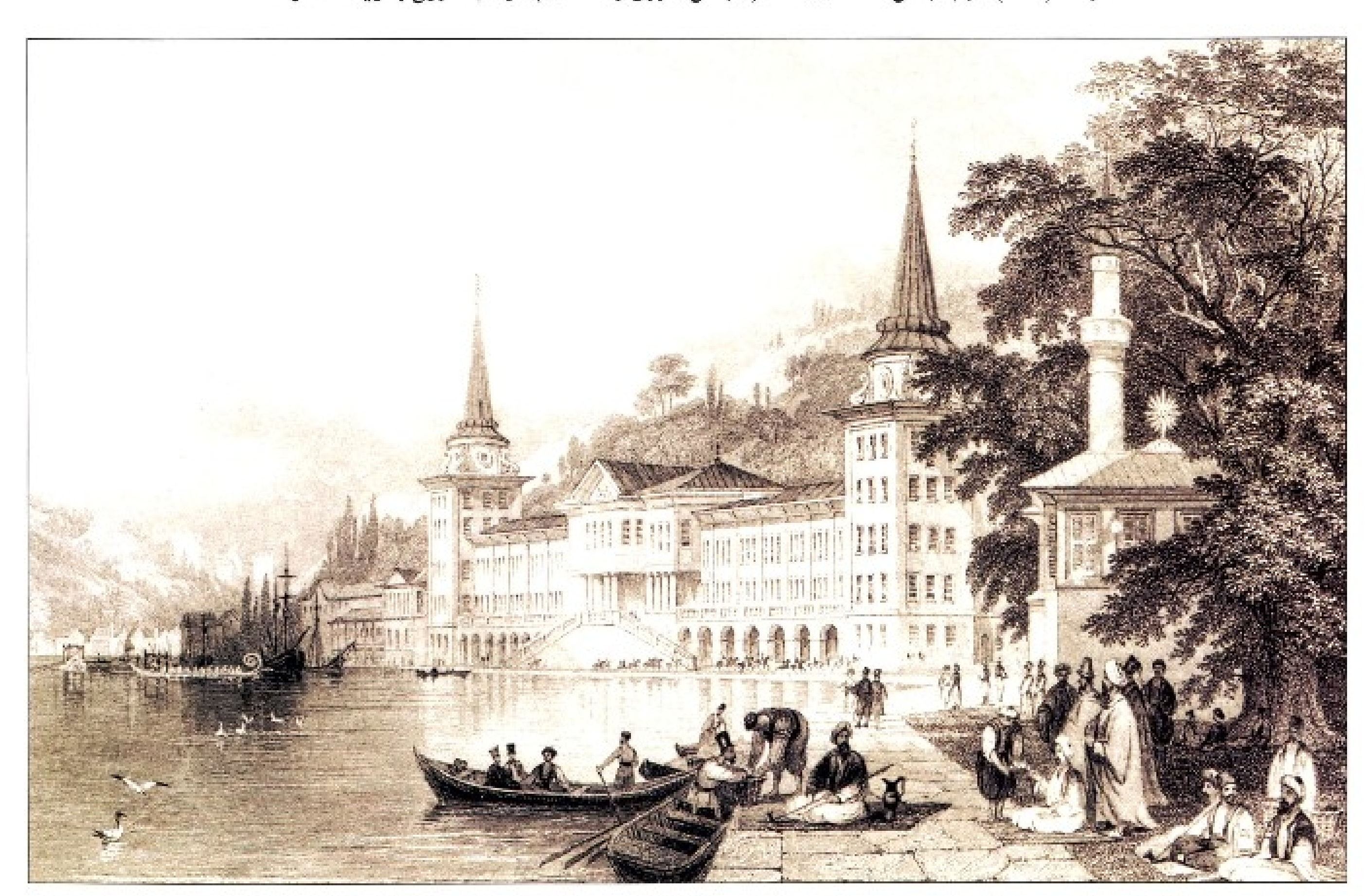
لوحة (١٣٠) آلوم: مسلّة ثيودوسيوس أمام قصر السلطان أحمد. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣١) آلوم: جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق) باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٢) آلوم: جامع السلطان أحمد (الجامع الأزرق والمسلّتان) . رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٣) آلوم: الكلية الحربية مطلّة على البوسفور. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٤) آلوم: السلطانة في عربتها. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٥) آلوم: المدّاح راوي القصص باستنبول.
رسم مطبوع بطريقة الحفر.

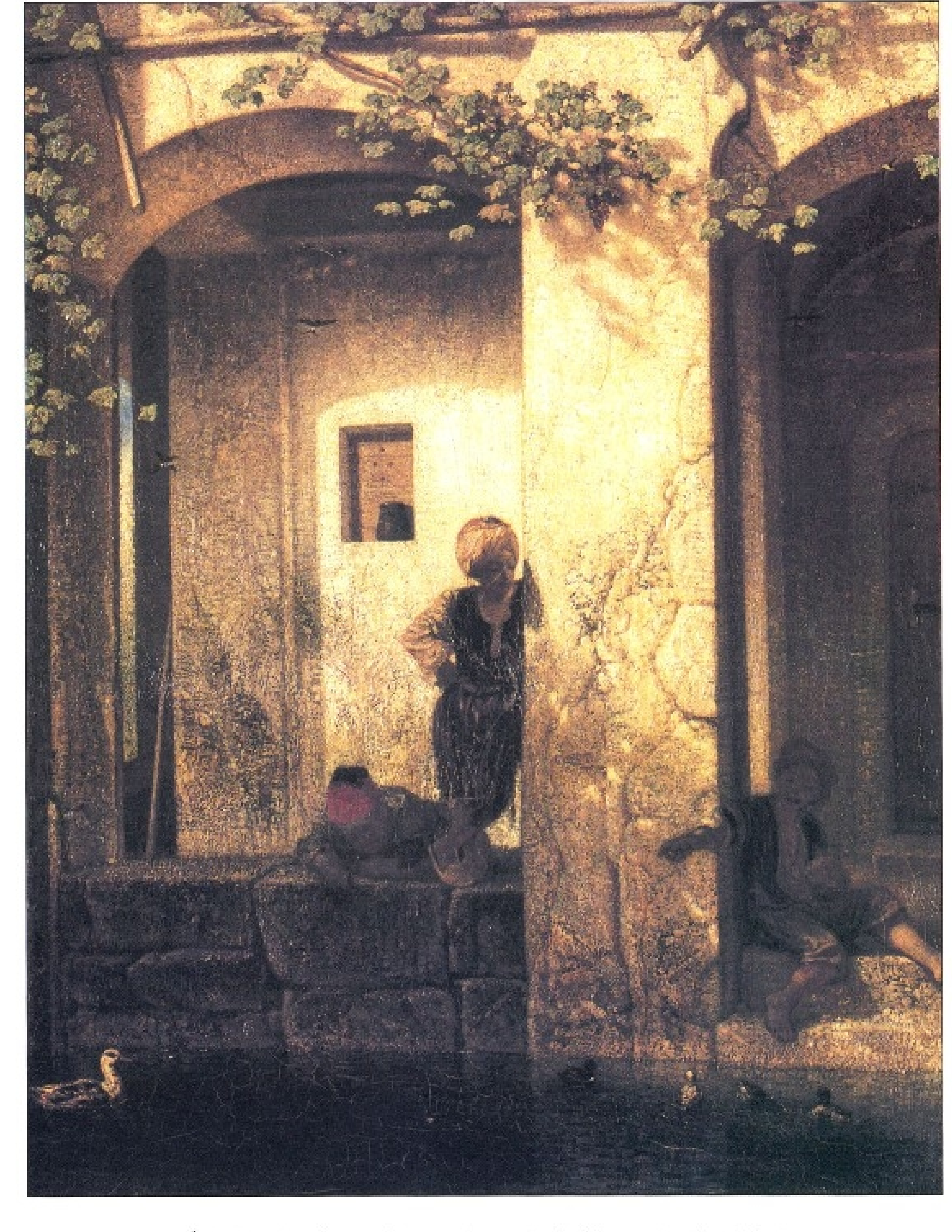




لوحة (١٣٦) آلوم: الحمام التركي للرجال باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٧) آلوم: سوق الجواري باستنبول. رسم مطبوع بطريقة الحفر.



لوحة (١٣٨) ديكان: صبية أتراك يلهون حول مجرى مائي. متحف كونديه. شانتيي



لوحة (١٣٩)
أدولف مونتيتشيللي: الأتراك على باب المسجد ١٨٧٨ .لوحة زيتية . متحف الفنون الجميلة بمرسيليا.

ومن بين أفضل المصوّرين الإيطاليين الاستشراقيين أدولف مونتيتشيللي **(لوحة ١٣٩)** وألبرتو بازيني الذي اختص بتصوير المشاهد التركية ـ ولاسيما الخيل ـ **(لوحة ١٤٠)**. ثم جاء بعقب هؤلاء فنان من الأقاليم الإيطالية بسويسرا قضى مدة طويلة في زيارة استنبول هو هرمان كُورّودي. وتمثّل لنا لوحته الضخمة لجسر جالاتا الذي بناه الإنجليز عام ١٨٧٥ مدى التنوّع في الأزياء وتنذاك بما لايكاد يصدّقه عقل **(لوحة ١٤١)**. وهناك فنان إيطالي آخر هو جوزيبي أوريللي (١٨٥٨ ـ ١٩٢٩) برع في الرسم بالألوان المائية واشتهر برسم شخصيات المجتمع بعد أن يكسوها بأزياء تاريخية وبصفة خاصة في مناظره الاستشراقية **(لوحة ١٤٢)**. وغير هؤلاء كثيرون لا تتسع هذه الإطلالة للإحاطة بهم جميعا ، أسوق من بينهم على سبيل المثال المصوّر الألماني يوهان ميكائيل ڤيتمر ، والمصوّر النمسوي رودلف إرنست **(لوحة ١٤٣)**، والمصوّر الإسباني خوزيه تاپيرو بارو (١٨٣٠ ـ ١٩١٥) الذى عاش فترة طويلة بمراكش وزار بلدان الشرق الأوسط وصرف اهتمامه إلى تسجيل الأزياء والحليّ **(لوحة ١٤٤)**.

ومالبث الأتراك أنفسهم أن أخذوا بدورهم في رسم الصور الاستشراقية ، وكان للباشوات الأتراك نهمٌ إلى اقتناءأعمالهم التي تكتظ بها الآن سراىْ ضُلْمه باهتشه باستنبول . وفي هذه الصور كان الفنانون الأتراك يحتذون حذو الفنان الفرنسي چان لوي چيروم **(لوحات ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧)** على درجات متفاوتة ، وكان أشهرهم عثمان حمدي بك (١٨٤٢ ـ ١٩١٠) الذي



لوحة (١٤٠) البرنو بازيني: مياه نهير آسيا العذبة. استنبول ١٨٦٩. مجموعة خاصة.

تتلمذ هو الآخر على چيروم ، وكان شخصية فريدة متعدّدة الكفاءات ، إذ عمل دبلوماسيا ومشرّعا وعالم آثار ومصوّراً إلى أن أسّس المدرسة الإمبراطورية للفنون الجميلة باستنبول عام ١٨٨٣ وتولّى عمادتها فاستقدم نفراً من المصوّرين الفرنسيين والإيطاليين والألمان لتلقين الطلبة الأتراك فن رسم « المنظور الأوربي » ، لكنه كان في الوقت نفسه شديد الحرص على تراث وطنه وقومه الفني والثقافي **(لوحة ١٤٨)** .

* * *

وطوال قرن كامل ظلت صور الشرق تحظى بسوق رائجة في أوربا ، فأقبل عليها الأغنياء من البورجوازيين الذين أولعوا باللوحات المشرقة بالضياء والتي لايتعارض ما تنطوي عليه مع الطرز الأخري ذوقا . وكانت الحكومات - وخاصة الحكومة الفرنسية - تختار من بين اللوحات المعروضة في «الصالون السنوى» صور الشرق لعرضها بالمتاحف القومية ، فضلا عن أنها كانت تعهد إلى المصوّرين بإعداد هذا اللون من الصور لتخليد انتصاراتها العسكرية **(لوحات ٢٥ و٢٦ و٢٧)** . وقد أسهمت المعارض الدولية مثل معرض عام ١٨٦٧ - وخاصة جناحه المصري - ومعرض عام ١٨٨٩ - وخاصة لوحات شوارع القاهرة - في الحفاظ على الاهتمام بالشرق الذي كان في الماضي مظهرا فحسب من مظاهر الرومانسية ، فإذا بالتصوير الاستشراقي يغدو مادة غزيرة متنوعة الألوان استغل فيها المصوّرون عناصر الديكور الشرقي كي يستميلوا شعور مواطنيهم الوطني فيدركون أنهم من جنس أرقى ، وينسون ولو إلى أمد قصير وحشة مدنهم الصناعية المقبضة ، فتطوف أحلامهم بالبلاد المشمسة حيث قطوف المتعة دانية . ومما ساعد على رواج التصوير الاستشراقي

أيضا أنه أرضى الشعور الرومانسي الذي ينزع إلى الألوان المحلية وإلى كل ماهو مثير للخيال بعد الاضمحلال الذي لحق مدرسة التصوير الكلاسيكي المحدث . كذلك حرّكت حروب نابليون الشعور القومي الذي دفع فرنسا وإنجلترا بل وإيطاليا إلى غزو الأمصار الإكزوتية واستعمارها . هذا إلى أن الشرق كان مرتعا سهلا وغزيرا لإشباع الغرائز الحسيّة التي كان من الصعب إشباعها في أوربا المتزمّتة آنذاك . وأخيرا فإن هذه الصور كانت استجابة للرغبة في الكشف عن الغموض والتوق إلى استكناه الأسرار ، وهذا وذاك لاتكفلهما لا الكاثوليكية في فرنسا ولا البروتستانتية في إنجلترا كما يكفلهما الشرق بسحره .

وتُعدّ لوحة « موت ساردانا پال » **(لوحة ٣٢)** بحق - كما سبق القول - الذروة بين لوحات التصوير الاستشراقي المبكر عامة ، فقد اجتمعت فيها أكثر عناصره بعد أن أصبح كل ما هو شرقي تقرّ به العيون وتراح إليه النفوس . فلكي تجتذب الأديبة چورج صاند الشاعر پروسپير ميريميه ليقع في هواها كانت تتعمّد أن تستقبله في خُفّ تركي وسروال فضفاض ، كما حرص تيوفيل جوتييه على ارتداء طربوش يتدلّى منه زرّ حريري . ومنذ مطلع الإمبراطورية الفرنسية أخذت أزياء النساء يبدو فيها التأثير الشرقي حتى أصبحت الشيلان الكشمير هي هدية الزواج المثلى . وعادت قافلة المستشرقين من الشرق بطُرف جذابة وتحف نادرةعلّقوها على جدران دورهم ، من خناجر عربية وأسلحة مطعّمة بالفضة والمرجان وسيوف حدباء وأنسجة الدمقس المطرزة بآيات من القرآن الكريم والسّجاد الفارسي والتركي والأكلمة المصرية . وغدت القفاطين والبرانس والعباءات العربية والسترات المطرزة بالقصب الفضي والذهبي عيداً حافلا بالألوان ، وكأنها ماتزال تحتفظ بضوء الشمس بين طيّاتها يحجب أمامه الألوان الكامدة لأزياء الأوربيين القاتمة . وكانت هذه الطرف والتحف بدورها تجتذب إليها عشّاق الفن الذين يختلفون إلى مراسم الفنانين لاقتناء الصور الشرقية . ومنذ أمد طويل كان الأوربيون يخالون أن ثمة رابطة بين البلاد المشمسة وبين ماتنطوي

لوحة (١٤١) هرمان كُورْودي : جسر جالاتا عند الغسق ١٨٨٠. مجموعة خاصة بباريس.



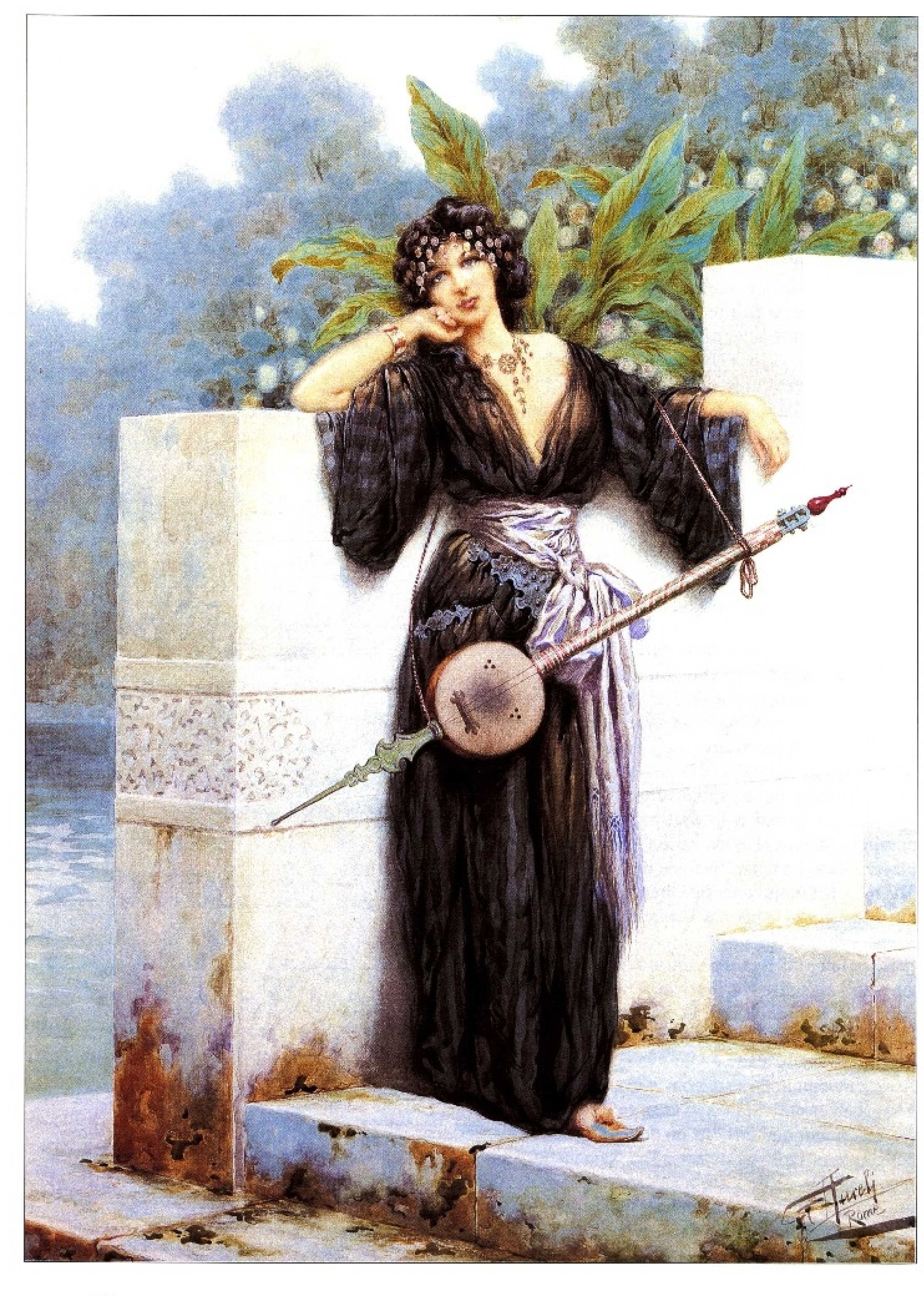
عليه هذه البلاد من ثروات وجواهر وحليّ ، غير أن المصورين كانوا أعجز ما يكونون عن التعبير عن هذه الكنوز على حين كان الأدباء أقدر منهم على وصفها إلى أن طالعنا ديلاكروا بلوحته الخالدة « موت ساردانابال» ، وخرج علينا چون فردريك لويس بأزيائه الشرقية المطرزة بالقصب ، وأمطرنا چيروم بجنود الإنكشارية الشاهرين سيوفهم البراقة وبجنود الأرناؤوط بطبنجاتهم المرصّعة بالفصوص المختلفة الألوان . ومما يثير العجب أيضا حرص الفنان الأوربي عند تصويره للمشاهد الشرقية على رسم الدماء المسفوكة تفيض بها صدور الجواري أو تنهمر على أعجاز الخيل ، مثلما نشهد في لوحة « موت ساردانابال» ، أو وهي تسيل من الجنود الجرحى كما في لوحة «مذبحة المماليك » بالقلعة عام ١٨١١ على يد محمد على ، وبعدها بخمسة عشر عاما في لوحة « مذبحة الإنكشارية» على يد السلطان محمود . كذلك احتلت مشاهد القتال - كما أسلفت - مكانا بارزا في التصوير الاستشراقي خلال القرن التاسع عشر ، لاسيما أن الجيوش الأوربية قد خاضت غمار حروب متعددة مع تركيا وضد الجزائر استهلّتها بالحملة الفرنسية على مصر إلى أن نشبت حرب الاستقلال في اليونان عام ١٨٢١ .

ولقد رأينا كيف دفع حرصُ الفنانين على الإثارة إلى الإفاضة في تصوير الجواري والإماء ، وكانت الرغبة في امتلاك المحظيات من الجواري والإماء تثير الفرنسيين الذين لم يعودوا يبالون كثيرا بمبادىء الثورة وما تنادي به من حرية وإخاء ومساواة ، كما تُلهب مشاعر الإنجليز الذين ضاقوا ذرعا بما يحمله العهد الڤكتوري من تزمّت ، فكان بيع الجواري في أسواق القاهرة واستنبول مما يزيد في سحر هاتين المدينتين ، وهكذا غدت سوق النخاسة موضوعا شائعا بين المصوّرين يتيح لهم عرض أجساد النساء عرايا أو تحت رداء شفاف لايقنع به المشتري المتلهّف فيزيحه ليرتشف بعينيه جمال السلعة التي توشك أن تسقط في يده . كما أن فكرة الحريم كانت تعابث خيال الأوربي كلما تذكّر الشرق ، وتجعله أسير حلم يرى نفسه فيه سلطانا محاطا بعدد من الصبايا الجميلات اللاتي لايحلو لهن شيء قدر السعي إلى إرضائه والمثول بين يديه في طاعة وخضوع . ولعل أبدع صورة للحريم وصفها بايرون كانت تلك الصورة التي تسلل فيها دون چوان إلى سراي الحريم متنكرًا في زي امرأة ، وأخذ يزدرد بعينيه جمال سُمرة الفتاة الهندية السَّيْفانة الممشوقة القوام التي يشعّ جسدها بدفء آسر ، وفتنة الفتاة القوقازية الزرقاء العينين الضّامرة البطن الدقيقة الخصر الرّخصة الذراعين البضّة الكفّين التي يَدقّ قدماها فلا يتصورها تلمس بهما الأرض المتربة ، ثم تُشْدِهُه الصّبية المَلْداء المكتنزة الجسد فلا تلوح له رغم وقفتها إلا مسترخية على فراش المتعة .

وثمة صور شتى للحريم بعضها ساحر متقن وبعضها مثير خلاب ، على حين يشيع في بعضها الآخر عبق بيوت الدعارة . وقد ظهرت نماذج النوع الأول في فرنسا على يد آنجر في لوحة «المحظية» **(لوحة ٢٤)** ولوحة «الحمام التركي » **(لوحة ٣٣)** التي رسمها في شيخوخته بعد أن استوحى محتويات المشهد وأزياءه من اللوحات المطبوعة بطريقة الحفر في كتب الرحّالة القدامى ، على حين كان رائد هذا النوع الأول في إنجلترا هو چون فردريك لويس بلا منازع .

واشتملت أكثر صور الشرق على المآذن البيضاء التي تسبغ الاتزان على التكوين الفني للمنظر الخلوي ، فتري كرابليه وماريلا وإدوارد لير لايكفّون عن تصويرها في صورهم المصرية ، كما تسجّل إحدى لوحات چيروم الرائعة المؤذّن ينادي للصلاة من فوق شرفة إحدى مآذن القاهرة ومن

لوحة (١٤٢) چوزيبي أوريللي: غادة تركية تحمل كمانا مدبّب الطرف [ربابة]. معرض المتحف بلندن .

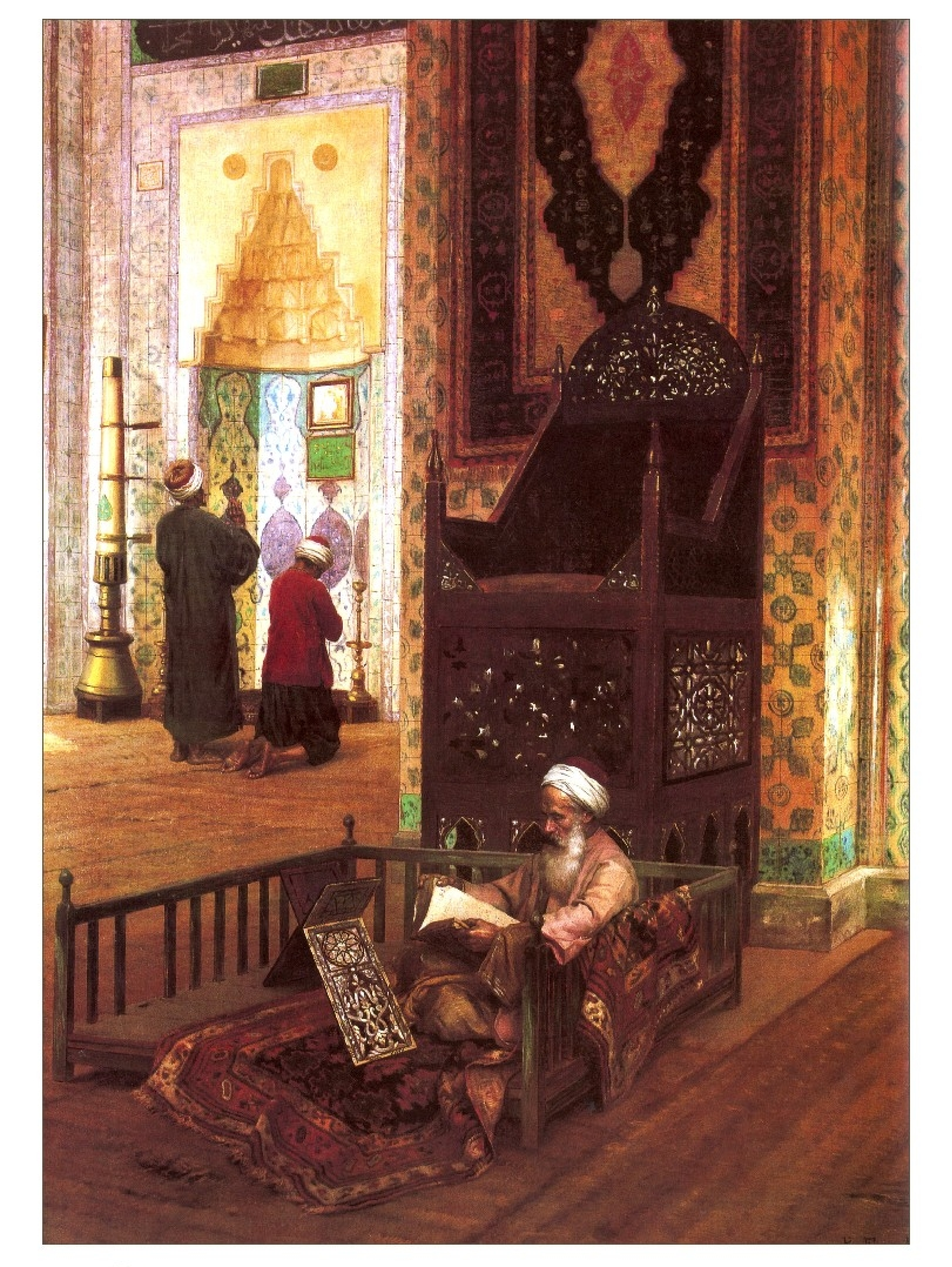


حولها تنهض المآذن المملوكية وكأنها قوارير رشيقة في أفق تغشّيه حمرة الغسق . وتلفتنا براعة المصوّرين الإنجليز بخاصة في تصوير العمائر الإسلامية ونقوشها الزخرفية مع الاحتفاظ بالمسحة الرومانسية لتلك المباني العتيقة ، حيث المآذن في لوحاتهم تطلّ على أضرحة المماليك وقد أخذت تزحف عليها رمال الصحراء .

وكان للشرق بخياله أثره كذلك على الموسيقى حيث تجلّى في مجال الأوبرا حين أصبحت الحاجة ماسة إلى المناظر الشرقية في الأوبرات ، فطغى الذوق التركي على تصميم الأزياء في أوبرات « اختطاف من السراي » لموتسارت و«حجاج مكة » لجلوك و«خليفة بغداد » لبوالديو و«الفتاة الإيطالية في الجزائر» لروسّيني ، على حين استخدمت أوبرات « بنوسراج» لكيروبيني و« نابوكو» [نبوخذ نصر الملك الكلداني في الدولة البابلية الحديثة] لڤردي و«دُرَيْد من غرناطة» لدونيزيتّي مناظر شرقية قريبة من الواقع ، وزُوّدت أوبرا «الأميرة رخ» لفيلسيان داڤيد بمناظر تكاد تكون شرقية بحتة ، وكان مما زاد تلك الأوبرا نجاحا ما احتوته من ألحان شرقية تضمّنتها للمرة الأولى في تاريخ الأوبرا . ومثلما اقتبس موتسارت لحن الموشّحة الأندلسية « لَمّا بَدَا يتثنّى» ليضمّنه الحركة الثالثة من سيمفونيته الأربعين ، إذ كانت الموشحات الأندلسية قد بدأت تغزو أوربا على أيدي المغنّين الجوالين وشعراء التروبادور ، استمد كاميْ سان صانس ألحان كونشيرتو البيانو الخامس من أغاني الملاّحين النوبيين التي كانوا يصدحون بها في « ذهبيّته الشراعية » أثناء صعوده في النيل ، على حين لم يُخْضِعْ ڤردي في أوبراه « عايده » ألحانه للألوان الشرقية مكتفيا بالمناظر الفرعونية المرسومة . وكذلك كانت أوبرا « ملكة سبأ » لجونو (١٨٦٢) و«شمشون ودليلة » لسان صانس (١٨٧٧) فرصة شهدت فيها الجماهير الأوربية لوحات مناظر شرقية خلاّبة على خشبة المسرح . ثم إذا الموسيقى الروسية تُمتعنا بأصداء الشرق فيما قدمته من أوبرات مثل « رسلان ولودميلا » (١٨٤٢) لجلينكا ، فضلا عن الرقصات الشرقية في باليه « كسّارة البندق » لتشايكوڤسكي ، وباليه « شهر زاد » لرمسكي كورساكوف (١٨٨٨) الذي عُرض في باريس بعد عشرين عاما من ظهوره في سان بطرسبرج على يديْ دياجليف ، فتمخّض عن ثورة في مجال الفنون التشكيلية وتجديد واضح في ساحة الاستشراق الفني ، فلقد أشعر الفنان العالمي باكست المصوّرين الاستشراقيين الذين كانوا يعرضون لوحاتهم في « صالون باريس» بالعجز والقصور بل والإحباط حين قدّم راقصات الباليه الروسي بأزيائهن الشرقية التي صمّمها لهن خصيصا بدلا مما اعتادوا عرضه من صور لفتيات شرقيات غدت مبتذلة لكثرة تكرارها وكأنهن دُمى لعرض الأزياء في واجهات المحلاّت .

ومن بين كافة البلاد الشرقية التي اجتذبت المصوّرين خلال القرن التاسع عشر كانت مصر أعظمها شهرة لاعتدال مناخها ولجمال واديها ولروعة صحرائها ، إلى جانب ما تزخر به القاهرة من الآثار الإسلامية والفرعونية بكل مالها من سحر بالغ ، وفوق كل شيء لوداعة أهلها المأثورة ، كما أنها كانت توفّر وسائل الأمان والراحة للرحّالة أكثر مما توفّرها غيرها من الدول الإسلامية . فمنذ عام ١٨٤٠ والقاهرة تضم عدة فنادق ذات مستوى لابأس به ، ومنذ عام ١٨٦٨ بلغت رحلات كوك السياحية مدينة أسوان . وإلي هذا كله تنفسح ساحة التصوير الاستشراقي في مصر لتشمل القاهرة ومصر العليا والنوبة ووادي النيل والصحراء وسيناء .

لوحة (١٤٣) رودلف إرنست : مسجد رستم باشا من الداخل . شيّده المعماري سنان باشا عام ١٥٦٢. محراب مكسو ببلاطات إزنيك الملون ، على جانبيه شمعدانان من النحاس . وإلى جوار المحراب كرسي «قارىء السورة » المزخرف بالخرط والتطعيم ، وقد جلس إلى جانبه داخل مقصورة صغيرة من الخشب شيخ مُسنّ يقرأ المصحف . لوحة زيتية ٧٠×٩٠,٦٢ سم . معرض المتحف بلندن .



على أن الجمهور مالبث أن ضاق بالاستشراق الرومانسي، إذ كانت سهولة الرحلة إلى الشرق قد أغرت جملة من الفنانين المتواضعي المواهب الذين هرعوا إلى الشرق وانحصر همّهم فيما هو هابط مفتعل، فأسدلوا الأزياء الفولكلورية والحليّ الرخيصة على الأجساد العارية رغبة في الإمتاع أكثر من الرغبة في الإتقان، وفي الوقت نفسه اتجه بعض الفنانين إلى إعداد الصور الاستشراقية عَجلين في عُقر مراسمهم. وقد اصطلح مؤرخو الفن على اعتبار يوم ١٧ نوفمبر من عام ١٨٦٩ ـ وهو اليوم الذي افتتحت فيه قناة السويس فقرّبت الشُقّة بين الغرب والشرق ـ هو نهاية الفن الاستشراقي في الشرق الأدنى، وإن بقى بعض المصوّرين المناهضين للأسلوب الانطباعي يصلون تزويد «صالون باريس» ومعرض «الأكاديمية الملكية» بلندن بلوحاتهم الاستشراقية لمدة عشرين عاما أخرى.

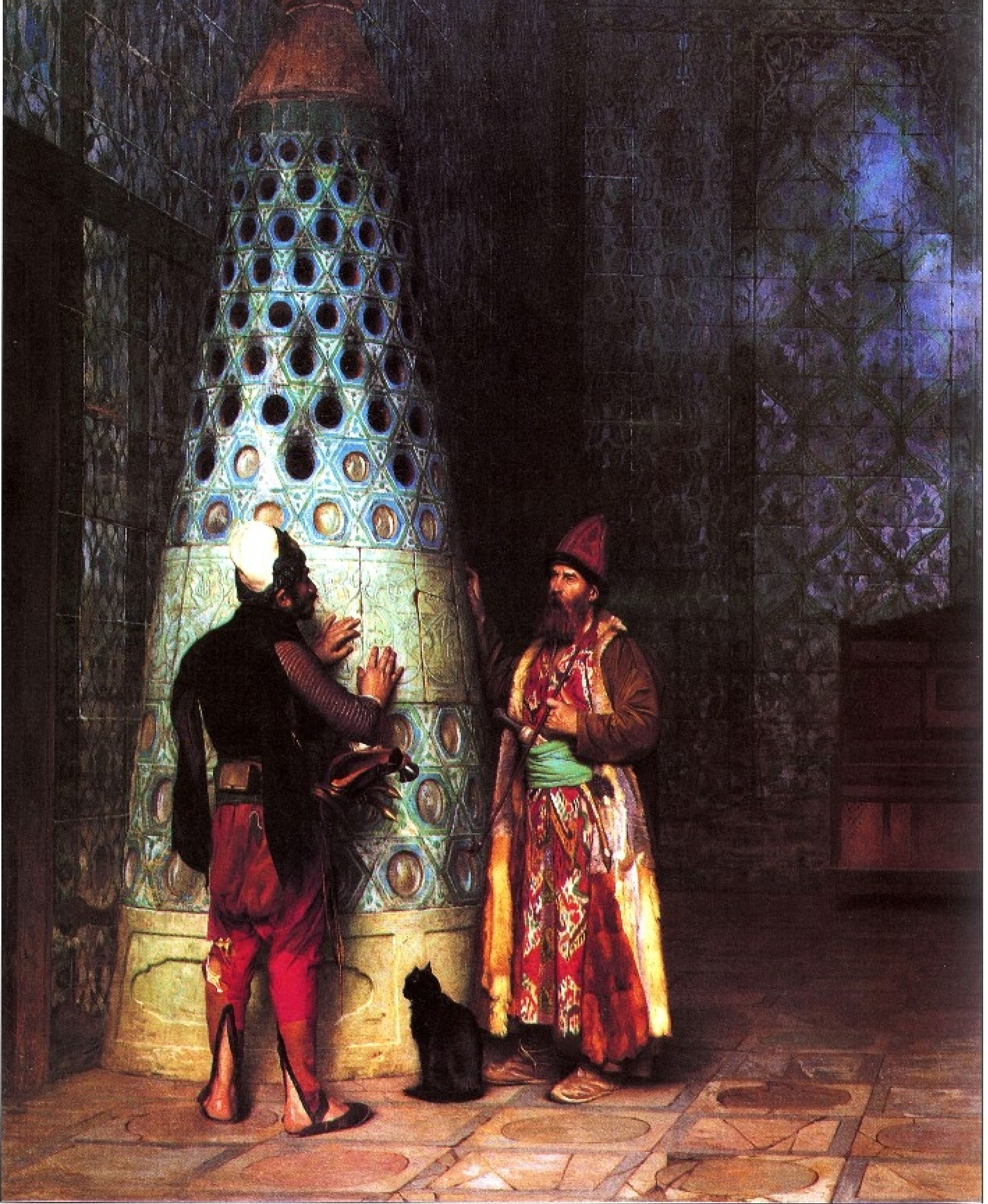
وكان من نتيجة سهولة التصوير طغيان السوقية على الفن الإكزوتي، خاصة بعد ما أصبح وسيلة لتمجيد الإمبراطورية الفرنسية حين أخذت الدولة نفسها تحثّ المصورين على هذا اللون من التصوير، فأوفدتهم إلى قلب أفريقيا السوداء وإلى الهند الصينية، واتخذت الكثير من لوحاتهم لتزيّن بها جدران مقار الوزارات والسفارات وقصور الحكام والبواخر ماخرة المحيطات، فمالبث التصوير الاستعماري أن أخذ مكان التصوير الاستشراقي وحلّ محله. كذلك فإن الاتجاه الأوربي العارم نحو اقتفاء أثر التصوير الياباني (١٦) وقتذاك قد بدأ يحجب التصوير الاستشراقي، فما كادت تهلّ سنة ١٩٠٠ حتى كان العالم الإسلامي بما يحوي قد استُنفد، وأخذ المستشرقون من الفنانين يتجهون اتجاها جديدا حيث الألوان الطريفة سواء في اليابان أو في جزر المحيط الهادىء ليقدموا لمجتمعاتهم غريبا لم يألفوه.

لوحة (١٤٤). خوزيه تاپيرو بارو (١٨٣٠ ـ ١٩١٥): حسناء من مدينة تنجير بمراكش تتزيّن بأقراط وعقود متعددة الأشكال والألوان. متحف داهش. نيويورك.

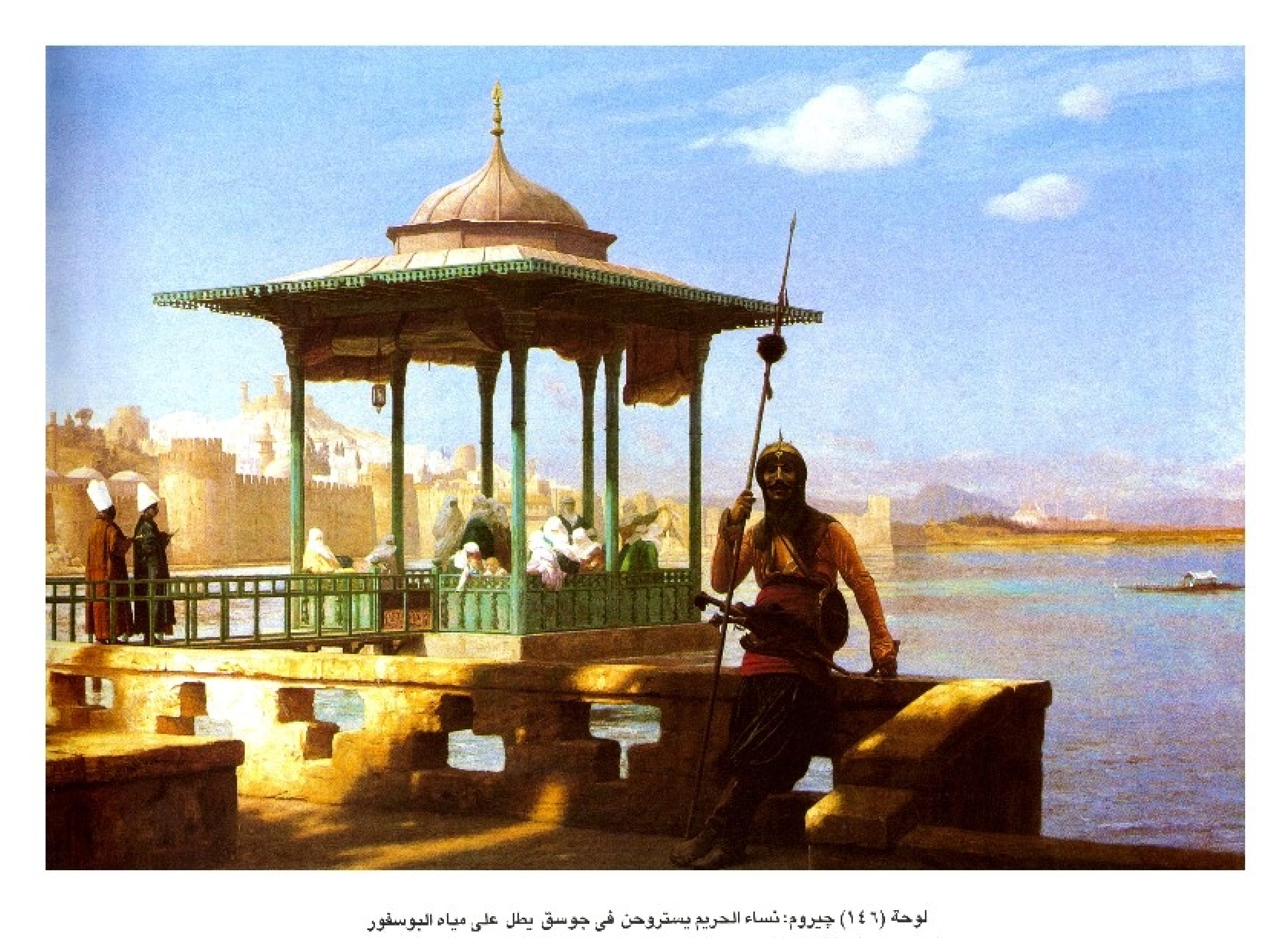
وفضلاً عن ذلك فإن نشأة التصوير الفوتوغرافي قد أدت خلال نصف قرن دورا أخطر من الدور الذي أدّاه تطور الانتقال السريع بالقُطُر والسفن البخارية في القضاء على التصوير الرومانسي الخيالي، بل إنه مالبث أن أخذ مكانه شيئا فشيئا. وبدأت المجلات المصوّرة مثل «ذي إللستريتد لندن نيوز» الإنجليزية و«اللوستراسيون» الفرنسية منذ عام ١٨٥٠ تطالع القراء بالصور الفوتوغرافية عن الشرق الأوسط. كذلك أخذ الرسّامون أنفسهم يستمدّون من الصور الفوتوغرافية النماذج التي ينسجون على منوالها في رسومهم، فهي لم توفر عليهم عناء الرحلة إلى الشرق فحسب بل وكدّ الدراسة المُضنْية العميقة للتفاصيل المعمارية. هذا إلى أن التصوير الاستشراقي بات في متناول الجميع بعد أن اخترع كوداك في عام ١٨٨٨ آلة تصوير خفيفة الحمل للسائحين الذين أقبلوا على اقتنائها بلهفة شديدة.

* * *

(١٦) Japonaiseric كلمة جرت على ألسنة الأوروبيين يقصدون بها استخدامهم للنتاج الفني الياباني الذي كانوا قد بدأوا يستوردونه مع عام ١٨٥٠. ويشمل الصور المطبوعة بواسطة الروسميات الخشبية والأنسجة والپورسلين والمراوح والأثاث وأشغال المعادن والسواتر (الپاراڤانات) [م.م.م.ث].



لوحة (١٤٥) جيروم: الانتظار حول المدفأة في رحاب قصر عثماني. وتبدو المدفأة التركية ببلاطاتها النجمية المزخرفة بخزف إزنيك. ويقف الحارس إلى جوار المدفأة وأمامه رجل من العامة يدفىء كفّيه وبينهما قط.
لوحة زيتية ٥٠,٧٥ × ٧٢,٥ سم. معرض المتحف بلندن.

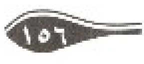


لوحة (١٤٦) جيروم: نساء الحريم يستروحن في جوسق يطل على مياه البوسفور التي يبحر عليها قارب النزهة التركي «الكايك»، وفي خدمتهن إثنان من الأغوات يرتديان لباس الرأس التركي المميَّز. وقد وقف حارس يحمل رمحا، مدجَّجا بأسلحة مثبَّتة في حزامه مستندا إلى سور خفيض، وبدت مدينة استنبول في خلفية اللوحة. صورة زيتية ١١٠ × ٧٥ سم - معرض المتحف بلندن.



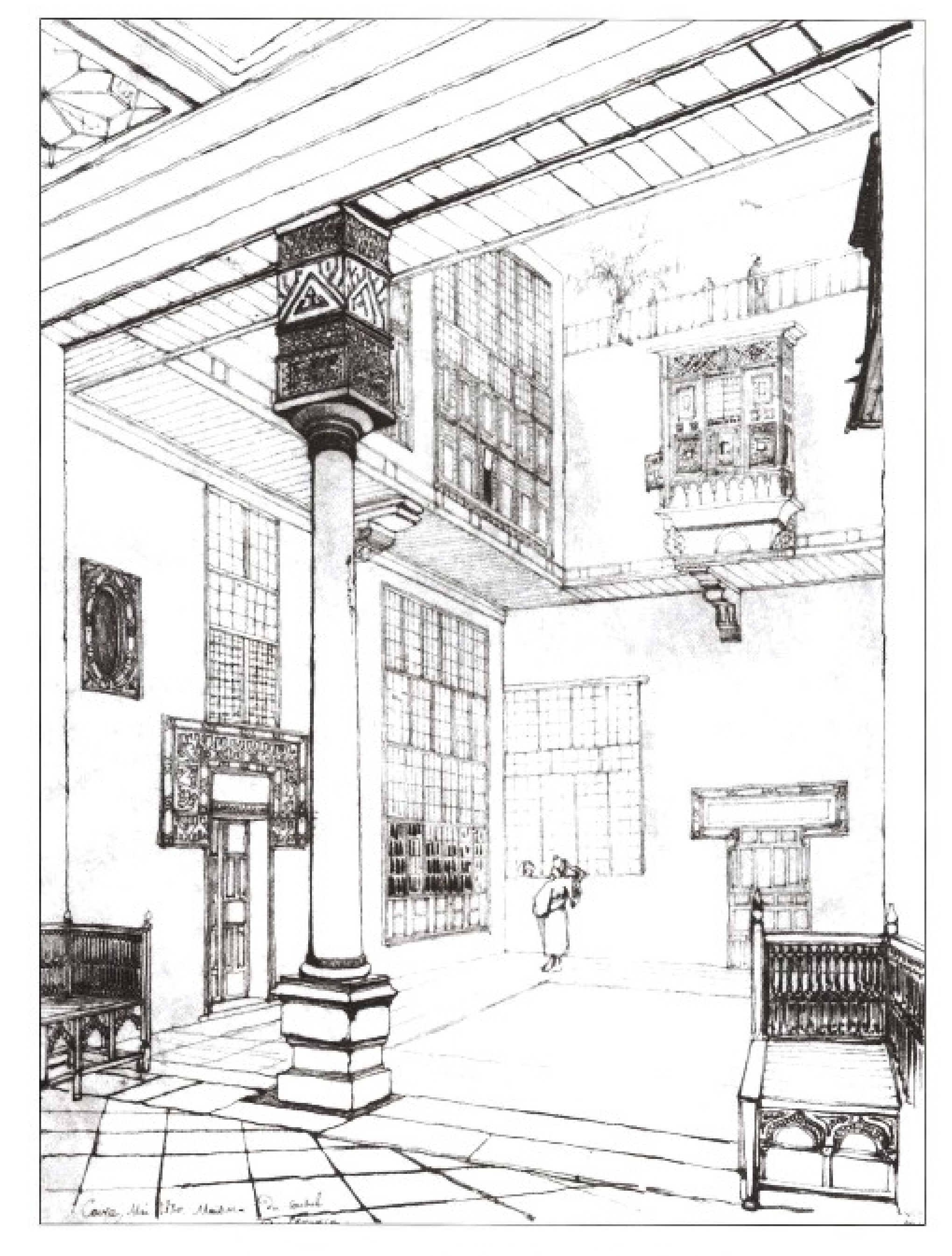
لوحة (١٤٧) جيروم: باشي بوزوق. جنود القوات غير النظامية، ولم يكن الجيش العثماني يدفع لهم رواتب، فحسبهم ما يسلبون من غنائم الحرب. وكان جيروم مفتونا بازيائهم. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.

لوحة (١٤٨) عثمان حمدي بك: تحفيظ القرآن . عالم يقوم بتحفيظ القرآن لتلميذه في قاعة يظهر فيها جدار مزخرف بألواح إزنيك ذات الزخارف النباتية والآيات القرآنية . وتتدلّى من السقف ثريا مكفّتة من النحاس مخروطية الشكل . ويلفتنا وراء العالم شمعدان ضخم به شمعة موكبية . لوحة زيتية ٧٥،٥٨ / ٧٥،٧٨سم . معرض المتحف بلندن .

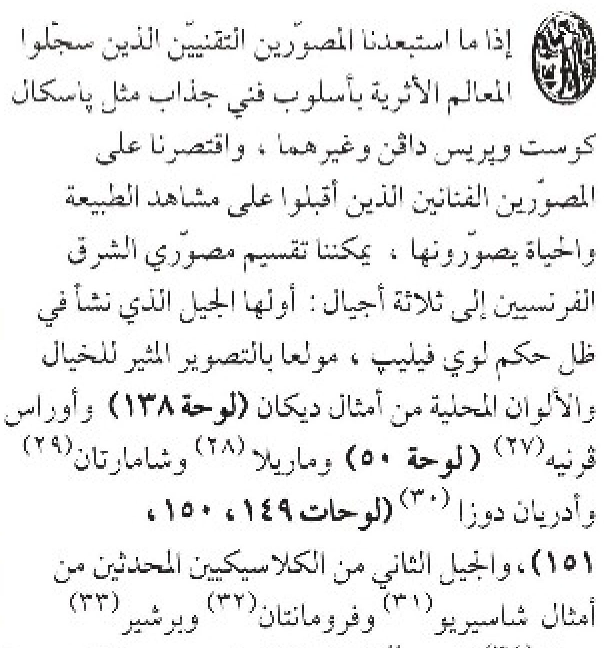


الفصل الثالث

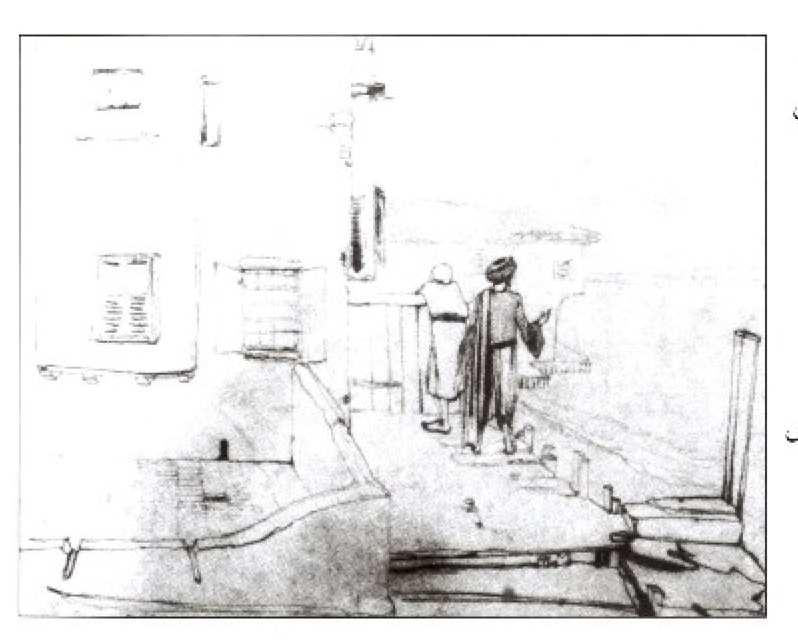
المصوّرون الفرنسيون



لوحة (١٤٩) دوزا: أحد مساجد القاهرة، مايو ١٨٣٠. رسم ٤٥×٥٥سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة



إذا ما استبعدنا المصوّرين التقنيّين الذين سجّلوا المعالم الأثرية بأسلوب فني جذاب مثل پاسكال كوست وپريس دافن وغيرهما ، واقتصرنا على المصوّرين الفنانين الذين أقبلوا على مشاهد الطبيعة والحياة يصوّرونها ، يمكننا تقسيم مصوّري الشرق الفرنسيين إلى ثلاثة أجيال : أولها الجيل الذي نشأ في ظل حكم لوي فيليب ، مولعا بالتصوير المثير للخيال والألوان المحلية من أمثال ديكان **(لوحة ١٣٨)** وأوراس ڤرنيه[٢٧] **(لوحة ٥٠)** وماريلا[٢٨] وشامارتان[٢٩] وأدريان دوزا[٣٠] **(لوحات ١٤٩، ١٥٠، ١٥١)**، والجيل الثاني من الكلاسيكيين المحدثين من أمثال شاسيريو[٣١] وفرومانتان[٣٢] وبرشير[٣٣] وبيلي[٣٤] الذين عُنُوا بالرشاقة والتعبير عن المشاعر . وتحت راية الجمهورية الثالثة وفد الجيل الثالث من أمثال چيروم[٣٥] ولوكونت ده نو[٣٦] الذين كان التصوير الاستشراقي بالنسبة لهم آخر معاقل التصوير المتقن للمدرسة الأكاديمية . وهكذا نجد أن ثمة فارقا بين تصاوير عام ١٨٣٠ على أيدي ديكان وماريلا وبين تصاوير فرومانتان التي تشيع فيها البساطة والضبابية الخافتة ويكاد يغلب عليها اللون الواحد ، وبين التصوير المتألّق النابض بالحياة في عام ١٨٦٠ لچان ليون چيروم .



لوحة (١٥٠) دوزا : رجلان يطلّان من فوق سطح أحد المنازل بالإسكندرية . أغسطس ١٨٣٠ . رسم ٤٥×٥٧ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

وفيما بين عامي ١٨٣١ و١٨٣٣ جاء البارون فون هيجل إلى مصر وبرفقته الفنان پروسپير ماريلا الذي يُعدّ أشدّ مصوّري الجيل الأول من الفنانين المستشرقين وفاء لمصر مدفوعا بأمنية دفينة لرؤيتها ، فألهمته مصر لوحات رائعة مضى يُمْهِرها «ماريلا المصري»، أجّجت في صديقه الأديب والناقد الفني تيوفيل جوتييه ذلك التعلّق المنهوم بالشرق الذي عبّر عنه بقوله : « كم شيّدنا منذ صبانا مدُنا من تصميم خيالنا كنا نتمنّى لو شاهدناها في الواقع ، غير أن حظّنا لم يمنحنا أن نسكنها إلاّ في أحلامنا ، فبقيت راسخة فينا عصيّة على الاختفاء من أفئدتنا . لقد كانت لنا قاهرتنا التي نسجناها من عناصر ألف ليلة وليلة المتناثرة حول ميدان الأزبكية الذي صوّره ماريلا . . . لعَمري إني مدين له برؤياي عن الشرق ، فليست هناك لوحة تضارع لوحته عن حديقة الأزبكية ، أو تُخلّف في نفسي ما خلّفته من انطباع سكَن أعماقي طويلا . إن مشاهدة هذه اللوحة تحرّك في نفسي الحنين العاصف إلى الشرق ففيها كدت أن أعرف وطني الحق» .

كذلك هام جوتييه بلوحة «شاطىء النيل مع حُمرة الغسق » التي صوّر فيها ماريلا ألوان الغسق البنفسجية ممتزجة بزرقة السماء الصافية التي يتقوّس فوقها القمر كمنجل فضي بينما تتراءى في زوايا الأفق البعيدة ألوان فيروزية وليمونية باهتة **(لوحة ١٥٢)** .

كان ماريلا هو مصوّر الطبيعة المصرية إبان لحظات هدوئها ومنشد أحاسيس الريف بأشجاره

(٢٧) Horace Vernet

(٢٨) Prosper - Georges Antoine Marilhat ١٨١١ - ١٨٤٧

(٢٩) Charles Emile Champmartin ١٧٩٧ - ١٨٨٣

(٣٠) Adrien Dauzats ١٨٠٤ - ١٨٦٨

(٣١) Théodore Chassériau. ١٨١٩ - ١٨٥٦

(٣٢) Eugène Fromentin ١٨٢٠ - ١٨٦٧

(٣٣) Narcisse Berchère ١٨١٩ - ١٨٩١

(٣٤) Leon Adolphe Auguste Belly ١٨٢٧ - ١٨٧٧

(٣٥) Jean Leon Jerome ١٨٢٤ - ١٩٠٤

(٣٦) Le Comte Du Nouy ١٨٠١ - ١٩٢٣



لوحة (١٥١) دوزا : دير سانت كاترين بسيناء ١٨٤٥ . لوحة زيتية ١٣٠× ١٠٤ سم . متحف اللوڤر.

ونخيله ، تأسرنا مناظره الخلوية الناضرة وقد خيّم عليها السكون وانسابت خلالها مياه النيل الخالد يرسمها تارة مع الضّحى وتارة أخري مع الغسق، ومرة في الشتاء ومرة في الصيف، كما يشدّنا ما سجّله من أطلال تستنفر فينا الحنين إلى الماضي، ومن معابد ترتفع أعمدتها صوب سماء الليل ، ومن قري ترفّ بالحياة، ومن طرق مغمورة بالضياء والظلال، وإن كنا نرى له أيضا بين آونة وأخري قافلة متواضعة تتعثّر خطاها وسط كثبان الرمل، ولم تكن الوجوه البشرية عامة غير عنصر ثانوي إلى جانب ماكان يرسمه من مشاهد خـلوية جذابة **(لوحـات ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥)**.

وما لبثت مصر أن استقبلت فناني الجيل الثاني من المصورين المستشرقين من أمثال تيودور شاسيريو (١٨١٩ ـ ١٨٥٦) تلميذ الفنان آنجر وأحد نجوم الاستشراق والذي لم يعد الضوء معه مسلّطا على الأشياء المرسومة بل غدا ضوءا ذاتيا منبعثا من الأجسام غير خاضع لمصدر ضوئي **(لوحات ٥١، ٥٢، ٥٣)**، وليون أدولف أوجست بيلي (١٨٢٧ ـ ١٨٧٧) تلميذ ماريلا والذي زار مصر عام ١٨٥٠ **(لوحات ١٥٦ إلى ١٥٩)**. وقد لاقت لوحته «الحجيج في طريقهم إلى مكة» أروع نجاح في صالون باريس عام ١٨٦١ حتى وصفها أحد النقاد بقوله : إن كل زائر خرج من المعرض وهو يحسّ كأنه أحد أفراد قافلة الحجيج ، وألكسندر بيدا [٣٧] (١٨٢٣ ـ ١٨٩٥) تلميذ ديلاكروا، وشارل تيودور فرير [٣٨] (١٨١٤ ـ ١٨٨٨) الذي زار مصر عدة مرات وكان من أفضل المصوّرين المستشرقين، وقد ظل «صالون باريس» يعرض لوحاته الرفيعة المستوى عن مشاهد النيل والصحراء وتصاويره الصغيرة التي اشتهر بها منذ عام ١٨٣٤ إلى ١٨٨٢ مسجّلا الخلاء والضوء والحرارة واللون سواء في مشهد لقافلة تحطّ رحالها أو في مشهد خلوي على شاطىء النيل أو سوق شرقي محاولاً لفت نظر المُشاهد الأوربي إلى ما يتميّز به السوق الشرقي من سحر وغرابة لا يألفه الأوروبيون في أسواقهم **(لوحات ١٦٠ إلى ١٦٤)**، وكان قد اتخذ لنفسه مرسما بالقاهرة ونال رتبة البكوية من الحكومة المصرية عام ١٨٨٧ . ولا يفوتنا ذكر المصور الغنائي البارع شارل إميل ده تورنمين [٣٩] (١٨١٢ ـ ١٨٧٢) الشديد الدقة في تصوير المشاهد الخلوية النضرة الخلابة وكأنها فردوس مُترع بالضياء والسلام يكشف لمشاهدي لوحاته عن الشرق المليء بالأحلام المتطهّر من الأدران **(لوحة ١٦٥)**. وهناك أيضا لوي إمابل كرابليه [٤٠] (١٨٢٢ ـ ١٨٦٧) تلميذ المصوّر كورو الذي قصد مصر عام ١٨٥٢ ومكث بها حتى عام ١٨٥٤ وسجّل معالم القاهرة في لوحات أخّاذة **(لوحة ١٦٦)** وكان متخصّصا بالمثل في رسم المناظر المسرحية، وهو الذي عهد إليه الخديو اسماعيل بتزيين يخت المحروسة بتصاويره. وخلّف جورج جول ڤكتور كلاران [٤١] (١٨٤٣ ـ ١٩١٩) وفرة غزيرة من اللوحات الشرقية التي تغلب عليها المسحة المسرحية **(لوحة ٦٠)** ، كذلك حفلت تصاوير لوي كلود موشو [٤٢] (١٨٣٠ ـ ١٨٨٧) بمشاهد الحياة اليومية والمناظر الخلوية والمباني الإسلامية، إلى غير هؤلاء من المصوّرين أمثال ده هاجمان [٤٣] **(لوحة ١٦٧)** وفيليب پوتو [٤٤] **(لوحة ١٦٨)** وماشيرو.

وسطع نجم أوچين فرومانتان بوصفه فنانا استشراقيا ملحوظا عميق الثقافة واسع الاطلاع يعشق العزلة بطبيعته لم يملّ البقاء في الصحراء شهورا . وكان في الوقت نفسه محدّثا لبقاً جمّ التواضع لم يدر بخلده قط أن لوحاته تنطوي على هذا القدر من العبقرية التي تشدّ إليه الأنظار . وكان صاحب موهبتين فنّيتين، أو هو مصوّر يُجيد لغتين يملك فيهما معاً ناصية البساطة والرّقة ، لغة الكتابة ولغة التصوير . غير أن اللوحات التي أبدعها كانت تربو على إنتاجه الأدبي الذي انحصر في أربعة مؤلفات، على حين قدّمت المعارض على امتداد ثلاثين عاما عددا كبيرا من لوحاته . وكان كثير التردّد

(٣٧) Alexandre Bida ١٨٩٦ـ١٨٢٣

(٣٨) Charles Théodore Frère ١٨٨٨ـ١٨١٤

(٣٩) Charles Emile De Tournemine ١٨٧٢ـ١٨١٢

(٤٠) Louis Aimable Crapelet ١٨٦٧ـ١٨٢٢

(٤١) George Jules Victor Clarin ١٩١٩ـ١٨٤٣

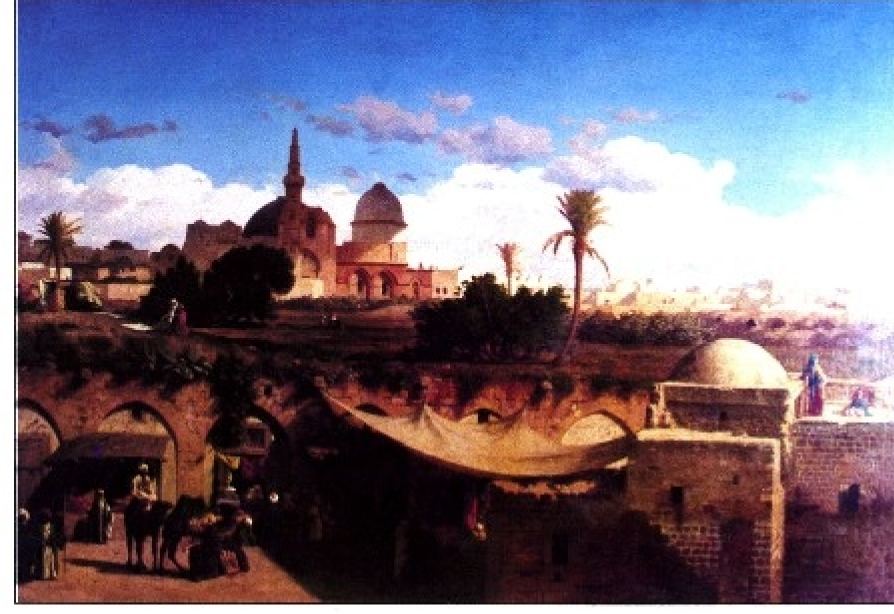
(٤٢) Mouchaud

(٤٣) De Hagmann

(٤٤) Philippe Potaux



لوحة (١٥٢) ماريلا: شاطيء النيل مع حمرة الغسق . لوحة زيتية ٩٥×١٣٠سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

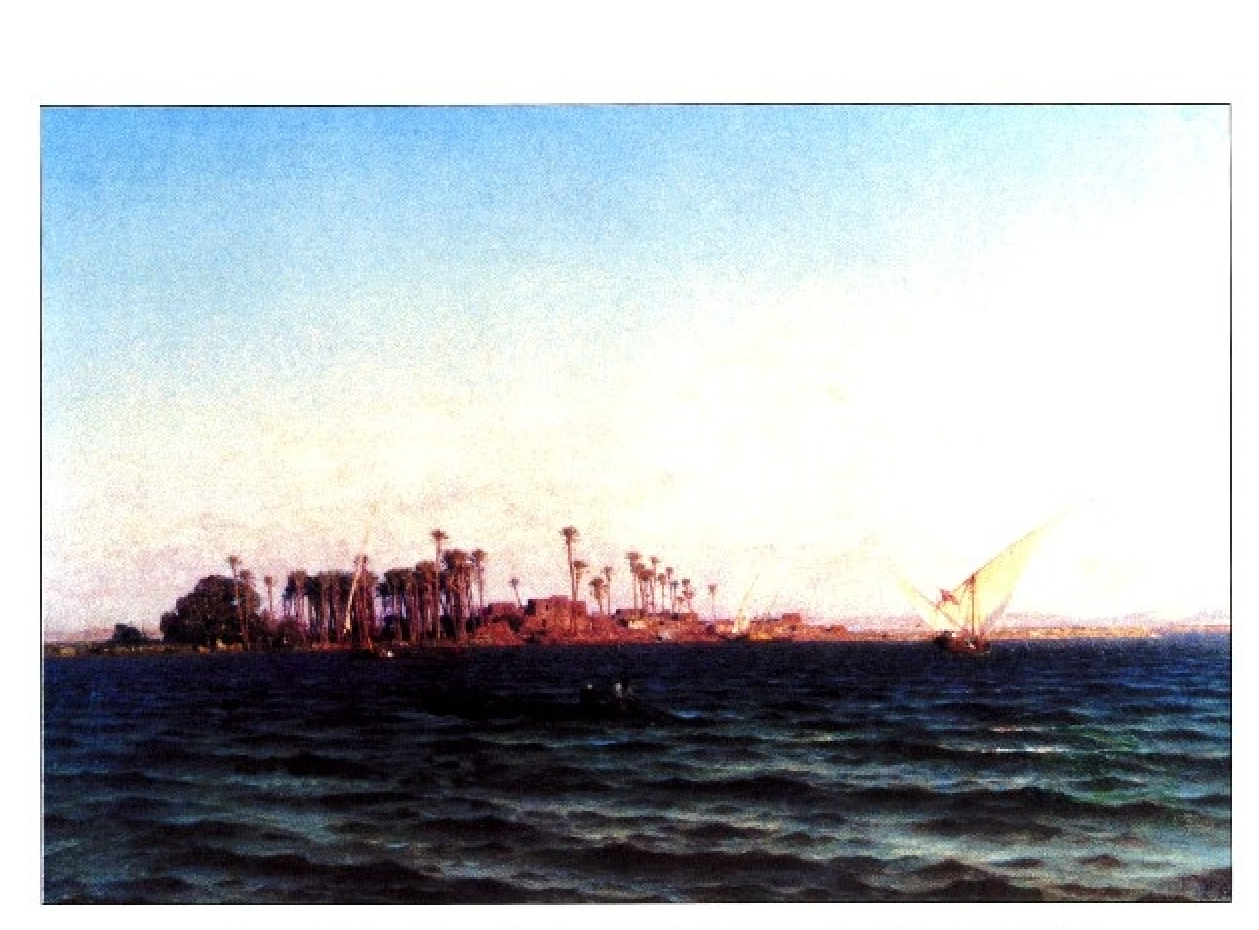


لوحة (١٥٤) ماريلا: تخوم القاهرة . لوحة زيتية ٥ر٨٠×٥٥ سم . متحف محمد محمود خليل وحرمه بالقاهرة .



لوحة (١٥٥) ماريلا: الجيزة . لوحة زيتية ٤٠×٤٠ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

لوحة (١٥٦) بيلي: في كنف الأهرام . النادي الدبلوماسي بالقاهرة.



لوحة (١٥٧) بيلي : شاطيء البحر ١٨٥٩ . لوحة زيتية . ١٠٠×١٢٥سم . بالنادي الدبلوماسي بالقاهرة .





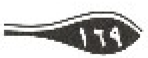
لوحة (١٥٣) ماريلا: أطلال جامع الحاكم بأمر الله. متحف اللوفر.

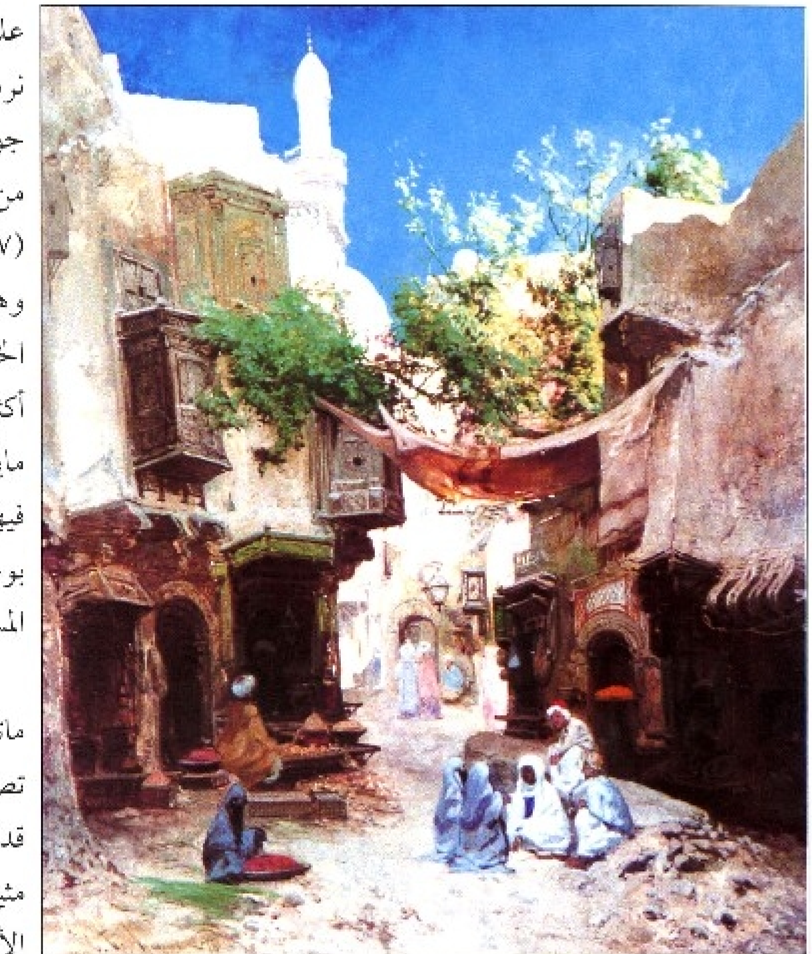
لوحة (١٦٠) تيودور فرير: الخروج من الجامع . ويبدو
المصلّون وقد خرجوا صفوفا من المسجد الذي تتجلّى عقوده
ونوافذه ومئذنته في خلفية الصورة بينما تتصدّره نافورة ،
وتجري مشاهد البيع والشراء في أمامية الصورة .
معرض المتحف بلندن.

لوحة (١٥٨) بيلي:
موكب الحجيج في
طريقهم إلى مكة ١٨٦١.
لوحة زيتية ١٦١×٢٤٢
سم. متحف اللوفر.



لوحة ١٥٩: بيلي: الواحة.
النادي الدبلوماسي بالقاهرة.





لوحة (١٦٧) ده هاجمان: ركن بالقاهرة ١٨٧٥ . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .

على الجزائر مصطحبا معه أصدقاء من المصوّرين أمثال نرسيس برشير وألكسندر بيدا . واندفع فرومانتان إلى جوف الصحراء وعاش في كنف قبيلة بدوية ، وخرج من تلك التجربة بكتابين أحدهما عن «الصحراء»[(٤٥)] . (١٨٥٧) والآخر عن إقليم «الساحل»[(٤٦)] ١٨٥٩ . وهو هنا وهناك مأخوذ بالشرق المحتشد بالمشاهد الخلوية التي لم يعهدها في الغرب والتي : «تبدو في أكثرها متربة ضاربة إلى اللون الأصفر ، وإن كان ثمة مايخرج على هذه الكثرة فلونه صارخ ، والأشكال فيها أكثر انفساحا منها شموخا ، وليس ثمة ما يُثقلُ بوجوده فيعكّر نقاء المشهد المتصل الذي تبدو فيه المسافات وكأنها عصيّة على القياس» .

ويصف فرومانتان نفسه بأنه ليس رحّالة يصوّر كل ماتقع عليه عيناه ، بل هو مصوّر يرتحل وراء مايبغي تصويره محاولا التمييز بين الجميل والغريب ، وإذ كان قد أدار ظهره للرومانسية فقد فتّر اهتمامه بكل ما هو مثير ، فمضي يسجّل مآثر أهل الصحراء في الشمال الأفريقي من قِرَي الضيف ومن حكمة فطرية ومن اعتزاز بالوطن ومن بسالة ومروءة حتى عُرف باسم «الأستاذَ الأفريقي» . كتب إلى صديقه وراعيه الفنان جوستاف مورو[(٤٧)] : «إني أتحدّى أي شخص يدلّني على إنسان إغريقي أو روماني تنسدل عليه الأردية وتتناسق أعضاؤه بدرجة أشدّ تأثيرا من الإنسان البدويّ ، أيّ بدويّ تلتقطه عشوائيا من السوق أو المقهى أو الطريق . » .

ولاشك أن معرفة فرومانتان بالشمال الأفريقي قد هيّأته لتفهّم مصر تفهّما واعيا إبان تلك الحقبة التي استشرى فيها الاستشراق المعني بالزخارف السطحية والغرائب الزائفة التي لاتحمل النبض الحقيقي الدافق في جوهر مصر ، فإذا فرومانتان يقدّم صورة صادقة متعددة الألوان عن مصر قلّ أن يضارعه فيها كاتب آخر يصوّر وادي النيل . ولم يكن في حوزته حين وصل إلى مصر فرشاة ولا لوحة ألوان ، إذ اكتفى بكراسة كان ينتوي أن يرصد فيها انطباعاته التي تمخضت عن أبدع مذكّرات دوّنها مصور استخدم القلم مكان الفرشاة ، فقد كان في أعماقه شاعراً أكثر منه مصوّرا . وكانت هذه الرؤية تثيره وتطربه وتستنفر كل أحاسيسه وتثير كوامن تطلّعاته الفنية ، كما كانت مهنته مصوّرا تحفزه دوما إلى الإجادة وتطوير تعبيره وإثراء مفرداته النابضة بالدقة والأصالة ، فأفاض في التعبير عن لون مياه النيل بشتى الأوصاف ، فهي تارة في لون الوحل وتارة عسلية اللون وتارة أخري في رمادية القصدير المُذاب وأحيانا فضيّة مخضرّة أو زرقاء قاتمة ، وكانت قدرته الخارقة على التلاعب بالدرجات اللونية هي التي أتاحت له وصف أدق الفروق اللونية التي تطرأ على تموّجات مياه النيل . على أنه يعترف بعدم التفاته في مصر إلى العنصر الإنساني مثلما فعل في الشمال الأفريقي على النقيض من جوستاف فلوبير الذي توقّف قبل كل

(٤٥) Un été dans le Sahara

(٤٦) Une Année dans le Sahel

(٤٧) Gustave Moreau ١٨٢٦-١٨٩٨



لوحة (١٦١) تيودور فرير: ترعة الخليج . لوحة زيتية . متحف الحضارة بالقاهرة .

« وقد دخلتُ في الخليج الذي بين القاهرة ومصر ، ومعظم عمارته فيما يلي القاهرة ، فرأيت فيه من ذلك العجائب ، وربما وقع فيه قتل بسبب السُكر فيُمنع فيه الشرب في بعض الأحيان ، وهو ضيق في الجهتين . وبه مناظر كثيرة العمارة بعالم الطرب والتهكم والمخالعة حتى أن المحتشمين والرؤساء لا يجيزون العبور به في مركب .

لاتركبنّ في خليج مصر ... إلا إذا أسدل الظلامُ
فقد علمتُ الذي عليه ... من عالم كلهم طَغامُ
ياسيدي لا تَسِر إليه ... إلا إذا هوّم النيامُ
والليل سِترٌ على التّصابي ... عليه من فضله لثامُ
والسرج قد بُددت عليه ... منها دنانيرُ لا ترامُ
وهو قد امتد والمباني ... عليه في خدمةٍ قيامُ
للّه كم دوحةٍ جنينا ... هناك أثمارها الآثام»

خطط المقريزي صفحة ٥٦ .

هذا ما أورده المقريزي في وصف الخليج على لسان شاعر مجهول وعقّب على ذلك بقوله :

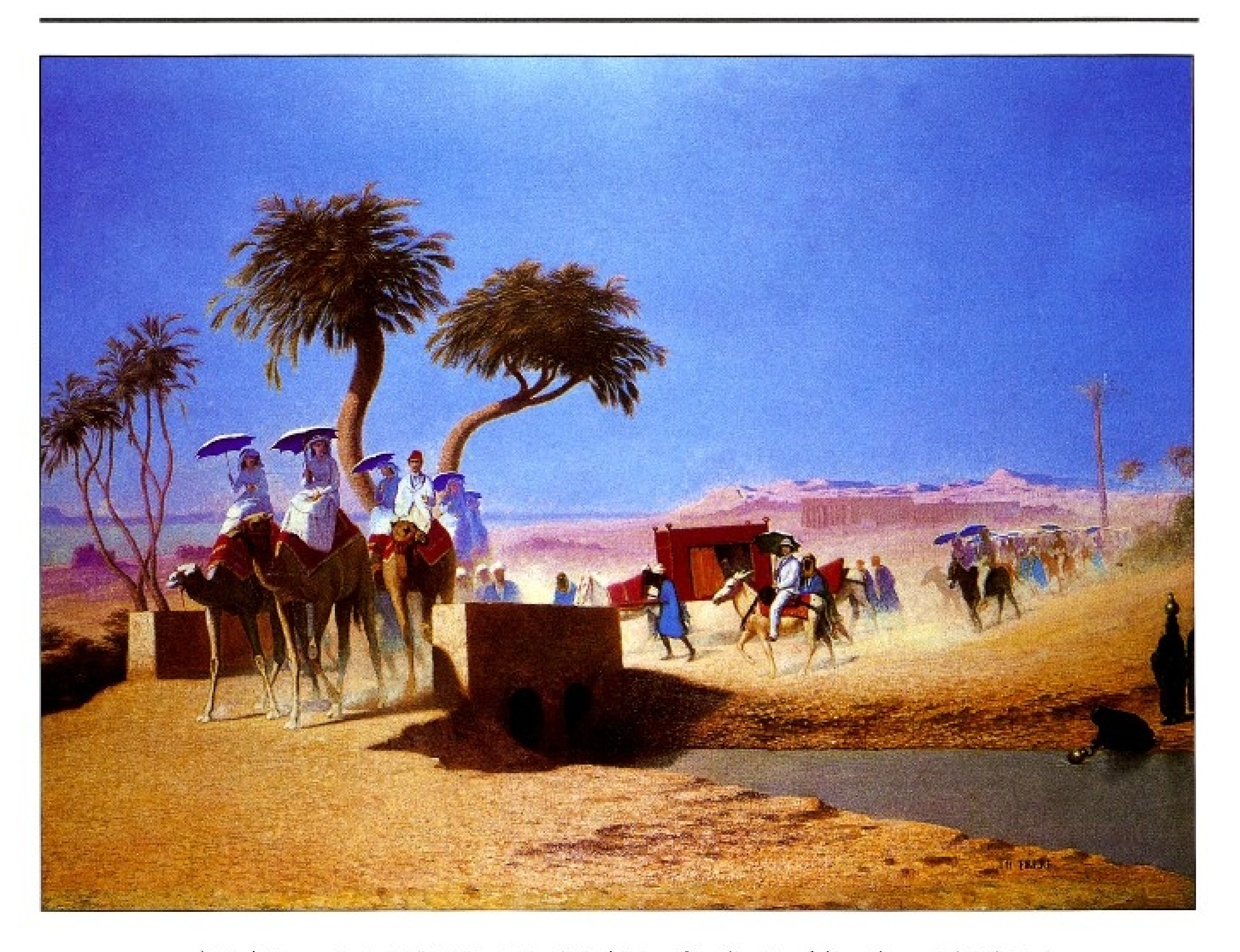
انتهي وفيه تحامل كثير .

لوحة (١٦٢) تيودور فرير: شاطيء النيل بالقاهرة. متحف داهش بنيويورك.

لوحة (١٦٣) ص ١٧٤-١٧٥
تيودور فرير: السوق على تخوم القاهرة.
متحف داهش بنيويورك.







لوحة (١٦٤) تيودور فرير : لفيف من السائحين في ساحة أهرام الجيزة . لوحة زيتية ٦٧×٥ر٩١سم . متحف اللوفر.



لوحة (١٦٥) تورنمين : ضفة النيل . لوحة زيتية ١٢٠ × ١٦٥ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٦٦) كرابليه: سوق بالقاهرة . لوحة زيتية ٣٨ × ٤٧ سم . النادي الدبلوماسي بالقاهرة .



لوحة (١٦٨) فيليب بوتو: مدرِّب الأفاعي. لوحة زيتية ١٨٠×١٢٥ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.



لوحة (١٧١) برشير: النيل مع الغروب.
لوحة زيتية ٧٣× ٦٣ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.



لوحة (١٦٩) فرومنتان: لصوص الخيل في الصحراء. مؤسسة كريستي بلندن.

شيء أمام الإنسان. ومع هذا فقد دفعه صدقه المعهود وتواضعه الجم إلى القسوة على نفسه، وإلى الاعتراف بأنه لم يع كل ما أصغى إليه في مصر على الرغم من أنه بذل كل ما بوسعه لكي يستمع إلى مايدور فيها من حديث وهمس وضجيج، ومع ذلك نحسّ أن كتاباته تنطوي على تقدير حقيقي لمصر ولأهلها.

وقد اتسمت تصاوير فرومانتان برهافة الحس وبالمعرفة الدقيقة لما يصوّره، لايفقد الدقة حتى مع نظراته الخاطفة، وهو ما جعل تيوفيل جوتييه يصف أسلوبه عام ١٨٦١ بأنه حاز قصب السبق بين قافلة المستشرقين، وأن مناظره توحي بأنها مشاهد لمحها وهو ممتط صهوة جواد جامح فلم تسجّل على اللوحة إلا الانطباع العابر لما وقعت عليه عيناه. ولعل أبهر منجزاته المصوّرة لوحة «الغروب على شاطىء النيل» ولوحة «لصوص الخيل في الصحراء» **(لوحة ١٦٩)** ولوحة «النوبيات على شاطىء النيل». ومن كل هذه اللوحات التي يشيع فيها الإبهام تبقي ظاهرتان تُذكيان شهرته وتثريان الفن المعاصر هما كآبة الغسق الملازمة لكل فنان رومانسي وقسوة وهج الصحراء. ومن الغريب أن هذا الفنان المولع بمناظر الشرق والذي هيّأه القدر للتخصّص فيها كان يحمل في وجهه قسمات الوجوه العربية.

وقد زار المصور نرسيس برشير (١٨١٩ - ١٨٩١) مصر أربع مرات وعاش بها عام ١٨٥٦ برفقة الفنانين چيروم وبيلي، ثم مرة أخرى في عام ٦١/ ١٨٦٢ إلى أن رافق الإمبراطورة أوچيني في زيارتها لمصر عام ١٨٦٩. وبرشير رسّام من طراز رفيع ولع بتصوير المناظر الخلوية والمباني **(لوحة ١٧٠)**، وكان يُعَدّ المصوّر الرسمي لقناة السويس. وكانت للوحاته «سهل طيبة وتمثالا ممنون» و«النيل مع الغروب» **(لوحة ١٧١)** و«زفّة العروس» **(لوحة ١٧٢)** وسلسلة مساجد



لوحة (١٧٠). برشير: قافلة من البدو مع نوقهم يتوقفون عند مزار أحد الأولياء بالصحراء. لوحة زيتية ٣٥×٢٦,٥سم. ويبدو في هذه اللوحة تأثير المدرسة الانطباعية. مجموعة خاصة. الآن ليزيتر. باريس

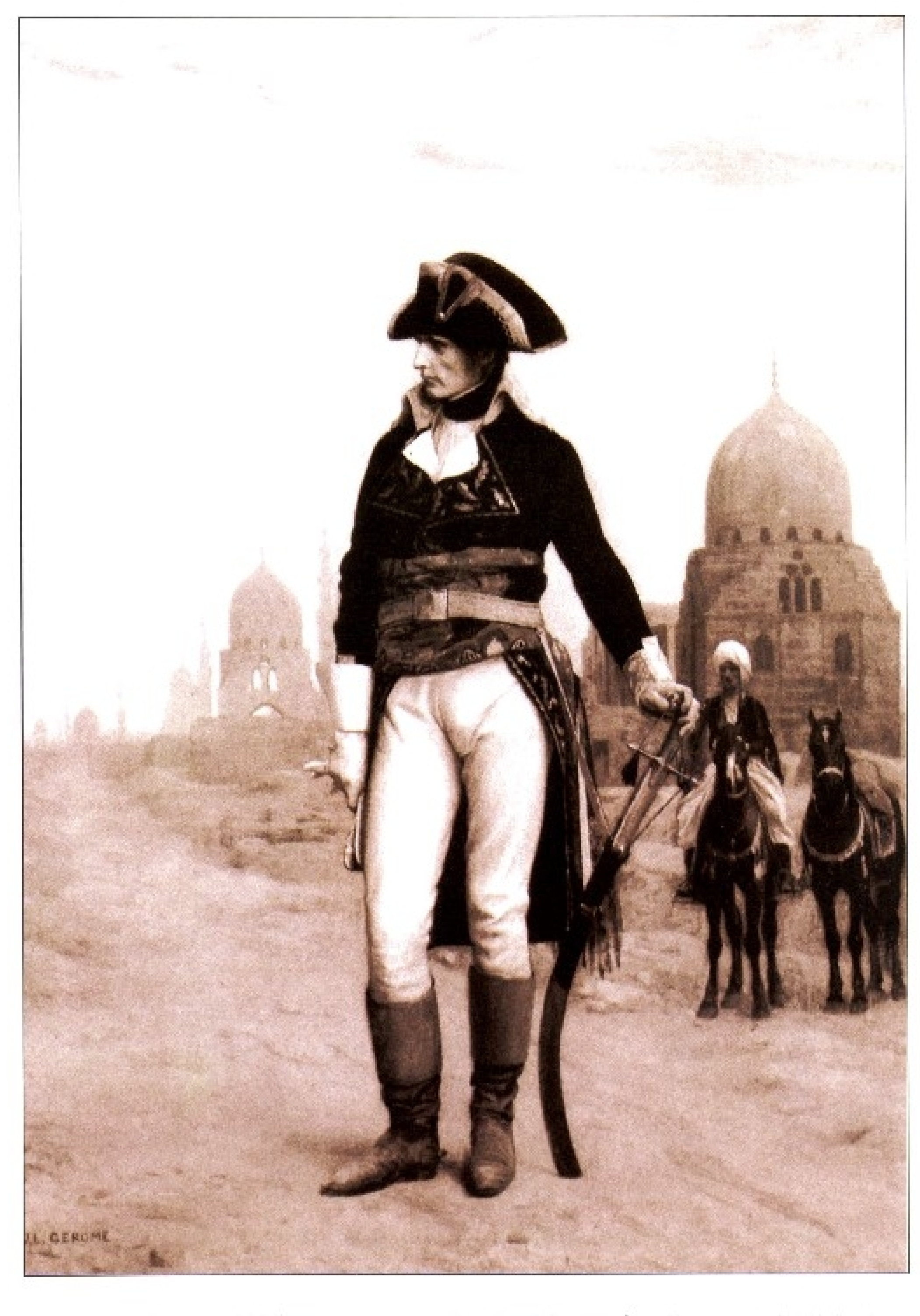


لوحة (١٧٢) برشير: زفة العروس. لوحة زيتية ٦٢ × ٤٤,٥ سم. متحف محمد محمود خليل وحرمه.
«وتبدو العروس تحت ظلّة حريرية حمراء تحفّ بها امراتان نجلاويْ العيون، وهي محجّبة الوجه بخمار أحمر معتمرة بغطاء رأس مخروطي فتبدو كتمثال لُفّ بلفائف قد أثقلتها فلا تستطيع السير».
فلوبير

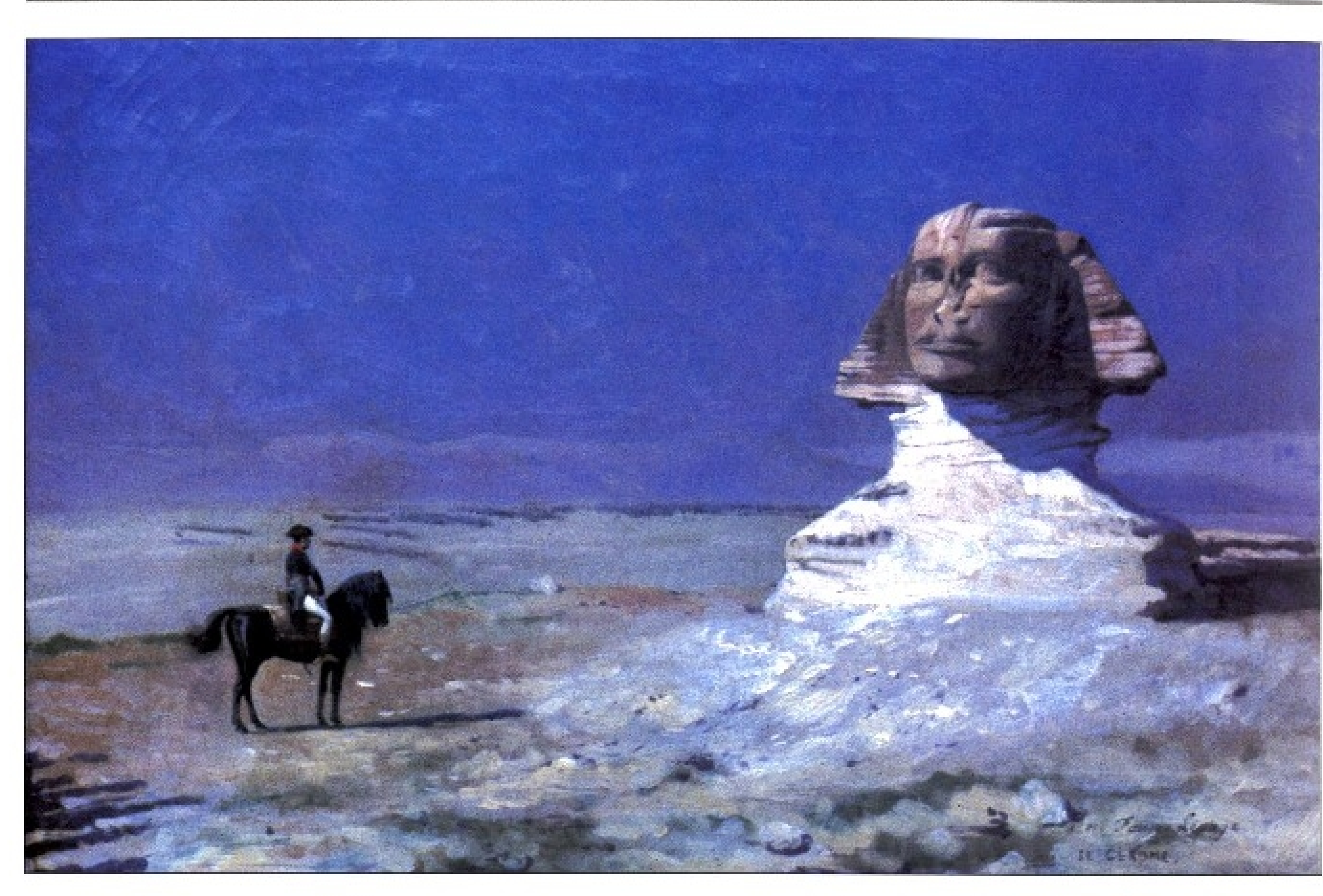
القاهرة التي أطلق عليها تجاوزًا اسم «مقابر وادي الخلفاء» أسوة بمقابر «وادي الملوك» صدى بعيدا استلفت أنظار نقّاد الفن في باريس الذين تابعوا أعماله بإعجاب متزايد. ولا يعدل لوحاته الساحرة غير كتيّبه الصغير «صحراء السويس: خمسة شهور في البرزخ»(٤٨) الذي ضمّنه رسائله المنتظمة إلى صديقه الفنان أوچين فرومانتان.

وكان چان ليون چيروم (١٨٢٤ - ١٩٠٤) من أشهر الفنانين الاستشراقيين خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، زار مصر عام ١٨٥٤ وطاف بالعديد من بلدان الشرق الأدنى، إلا أن مصر ظلت هي معشوقته الأثيرة. وأمضى أكثر من شتاء في ذهبيّة على النيل بالقاهرة يدرس بعناية شديدة المباني الإسلامية ومحتوياتها، ويفتّش بعيون كاتب الحوليّات وعالم الآثار عن مشاهد الحياة اليومية المصرية والأحداث التاريخية وجنود الباشبوزق والأرناؤوط والعوالم وتجار الرقيق وبائعي السلاح وتجار السجاد ومعالم الحياة الدينية الإسلامية حتى أذهل معاصريه باتساع الموضوعات التي تناولها. وكان چيروم على غرار ديلاكروا مفتونا بالشمال الأفريقي والشرق الأدنى، مؤمنا بأنه قد وقع فيهما على الذراري الحيّة للحضارات الكلاسيكية وكان تلميذا للفنان السويسري الذائع الصيت جليير، واستهل نشاطه مصوّرا لأحداث التاريخ غير أن استجابته لإلهامات الشرق غلبت عليه وأخذت بنواصيه فلم يكد يعود إلى فرنسا حتى أخذ يستعين بحصيلته الوافرة من التخطيطات الأولية التي أعدّها ومن الصور الفوتوغرافية التي التقطها، ومن معدّات مرسمه المجهّز تجهيزا عصريا لإعادة تشكيل رؤاه في لوحات شدّت الناس إليها ومازالت تشدّها حتى الآن. وكانت دقته شبه

(٤٨) Le Désert de Suez: Cinq mois dans L'Isthme



لوحة (١٧٤) جيروم: بونابرت في القاهرة. لوحة زيتية ٣٥,٥ × ٢٥ سم. متحف الفنون بجامعة برنستون.



لوحة (١٧٣) جيروم: نابليون يطلّ على أبولهول. لوحة زيتية ٧٥ × ٧٠ سم. النادي الدبلوماسي بالقاهرة.

الفوتوغرافية تعطي للصورة أحيانا أكثر من حظها حين لايحتمل الموضوع تسجيل كافة التفاصيل بمثل هذا الخرص المتناهي. وحين عرض جيروم لوحته الشهيرة «بونابرت يطلّ على أبولهول» **(لوحة ١٧٣)** وجاء رسم أبولهول ناطقا لأول مرة بما وقع له من شدوخ بفعل الزمن، هنّأه تيوفيل جوتييه الأديب المشهور والناقد الفني الذائع الصيت على دقّته التي تشبه الدقّة الفوتوغرافية، وما يدرينا أكان هذا إطراء أم سخرية! وعلى أية حال فقد تَوَّجَهُ جوتييه زعيما لمدرسة حديثة أطلق عليها إسم «الإغريق الجُدُد» Neo-grecs تخصّصت في تصوير الحياة اليومية الكلاسيكية. وقد تميّزت لوحات جيروم المصوّرة بصفة خاصة «بالتشطيب» النهائي المجوّد وبتفاصيلها العلمية والإتنية الدقيقة. ولمدة ثلاثين سنة احتلت لوحات جيروم مكان الصدارة في معارض «صالون باريس» سواء تصاوير القصص والشخصيات التاريخية **(لوحة ١٧٤)** أو مقتطفاته الكلاسيكية من حياة الرومان التي بثّ فيها جميعا شاعريته الفياضة، أو لوحاته الاستشراقية التي كانت بلا جدال أفضل إنجازاته. وتجدر بنا الإشارة إلى أن شهرته العالمية التي لازمته خلال القرن التاسع عشر قد عادت إليه في السنوات الأخيرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية.

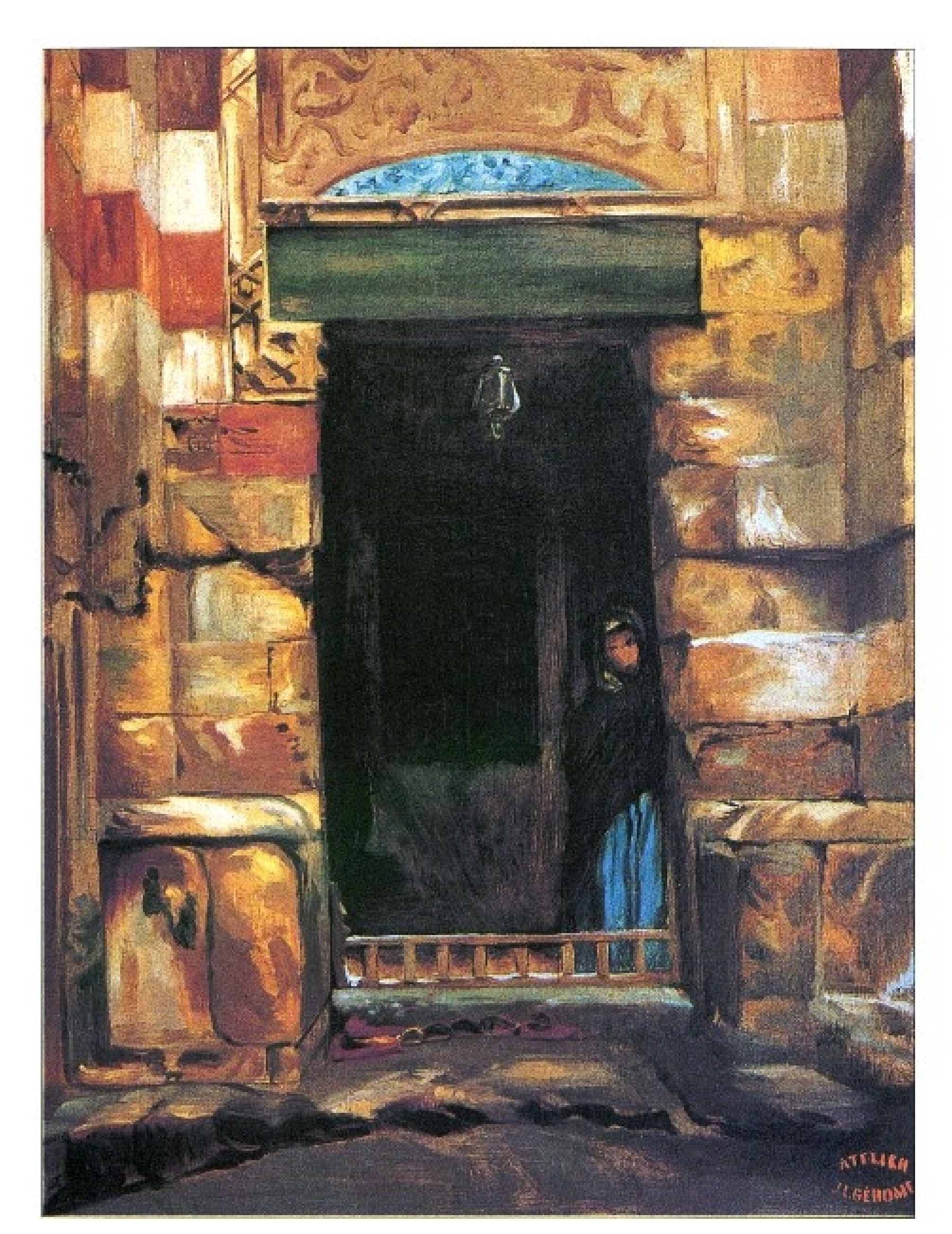
وكانت الصحراء لجيروم وأضرابه وما جري على رمالها من أحداث تاريخية نبعاً ثرّاً لرسومهم التي صوّروا فيها جيوش قمبيز والإسكندر وغيرهم وهي تعبر الصحراء. على أن هذه الصحراء المثيرة للخيال كانت إلى هذا معها الوحشة والمهالك فلا تُرى على رمالها غير هياكل للإبل وأعمدة متداعية متناثرة هنا وهناك وخياماً للبدو الدائبي الرحلة بين ثنايا تلك الصحراء، وكانت سحن أولئك البدو الضاربة إلى السُّمرة وعباءاتهم الفضفاضة مما أهاج غرام هؤلاء الفنانين بتصويرهم.



لوحة (١٧٥) چيروم: السجين بالقارب في طريقه إلى مصيره. لوحة زيتية ٤٢×٧٨سم. متحف الفنون الجميلة. نانت

وما أكثر ما كان چيروم يذهب إلى مدى أبعد من المشاهد البديعة التنسيق والمثيرة للخيال فيضفي على لوحاته شاعرية آسرة مثل لوحته الخالدة «السجين» **(لوحة ١٧٥)** التي ألهمت الشاعر الشيلي الأصل خوزيه ماري ده هيريديا أحد مؤسسي المدرسة الپارناسية إحدي سونيتّاته التي يقول فيها: «يجلس كبير القوم القرفصاء مستغرقا في أحلامه تهدهده أبخرة الحشيش المخدّرة وبين يديه عبدان يجذّفان وقد أنهكهما التعب» **(لوحات ١٧٦ إلى ١٩٥)**.

وعاش چيروم في پاريس وقد أحاط نفسه بمجموعة كبيرة منتقاة من أجود الفنون والذخائر الشرقية، وغدا مقصد الفنانين من كافة أنحاء العالم يتتلمذون عليه في مرسمه. وكان لزواجه من إبنة جوپيل تاجر التحف والعاديات وأحد كبار الناشرين فضل لاينكر في ذيوع صيته من خلال المستنسخات المطبوعة حتى غدت لوحاته التي نعرض جانبا منها من أبهظ المصوَّرات ثمنا، ولذا كثُر مقلّدوه، وكان أفضلهم هو لوكونت ده نوي (١٨٤٢ - ١٩٢٣) **(لوحات ١٩٦, ١٩٧, ١٩٨)** وبنچامان كونستان **(لوحات ٥٨، ٥٩، ١٩٩)**.

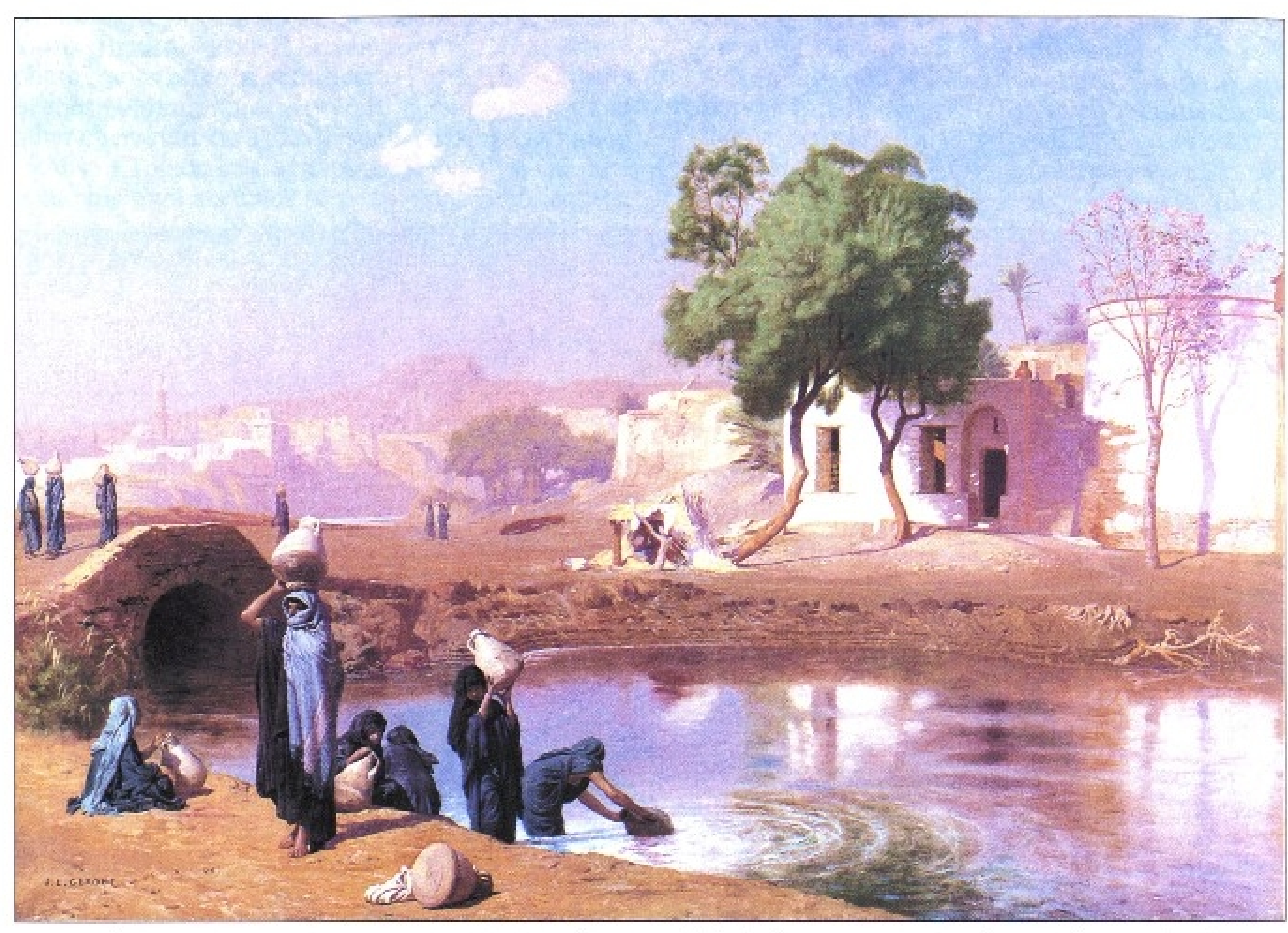


لوحة (١٧٦) . چيروم: امرأة عند مدخل دارها بالقاهرة. ويبدو في أسفل اللوحة ختم مرسم چيروم.

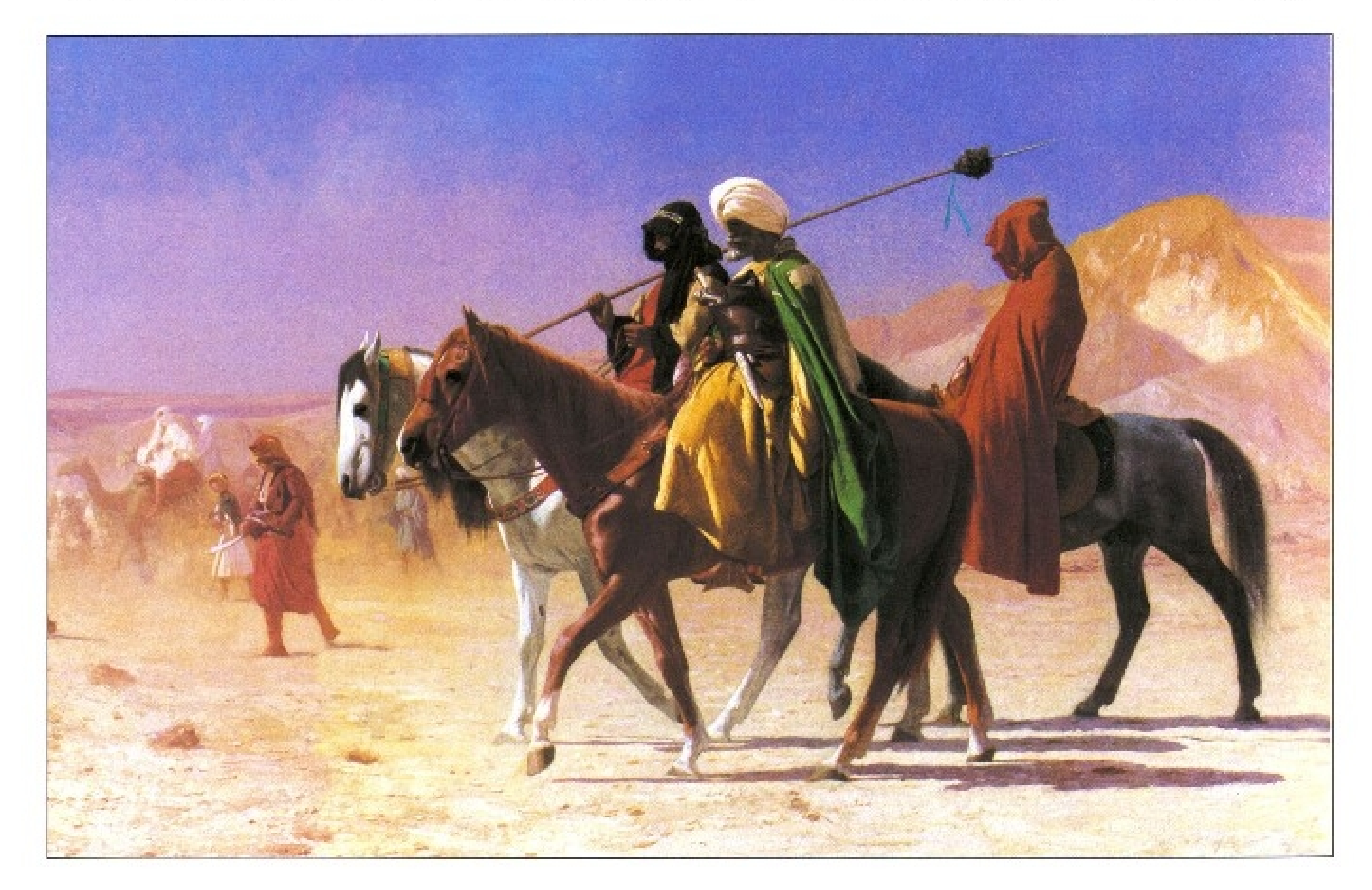


لوحة (١٧٧) جيروم: رقصة دراويش «المولاويّة» بتركيا. مجموعة خاصة. هيوستون

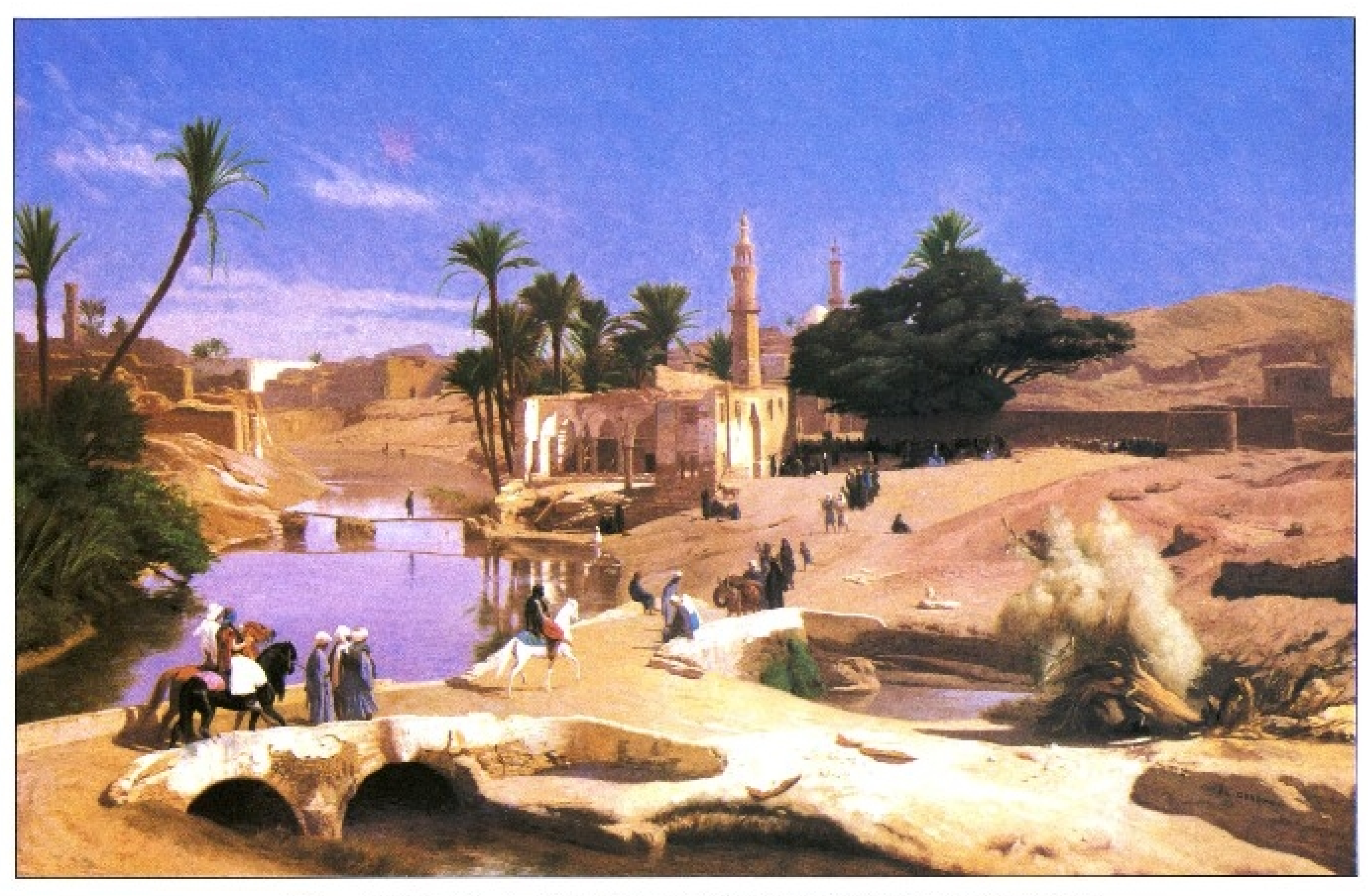
لوحة (١٧٩). جيروم : مسيرة العربان بالصحراء.
جاليري «المتحف» بلندن.



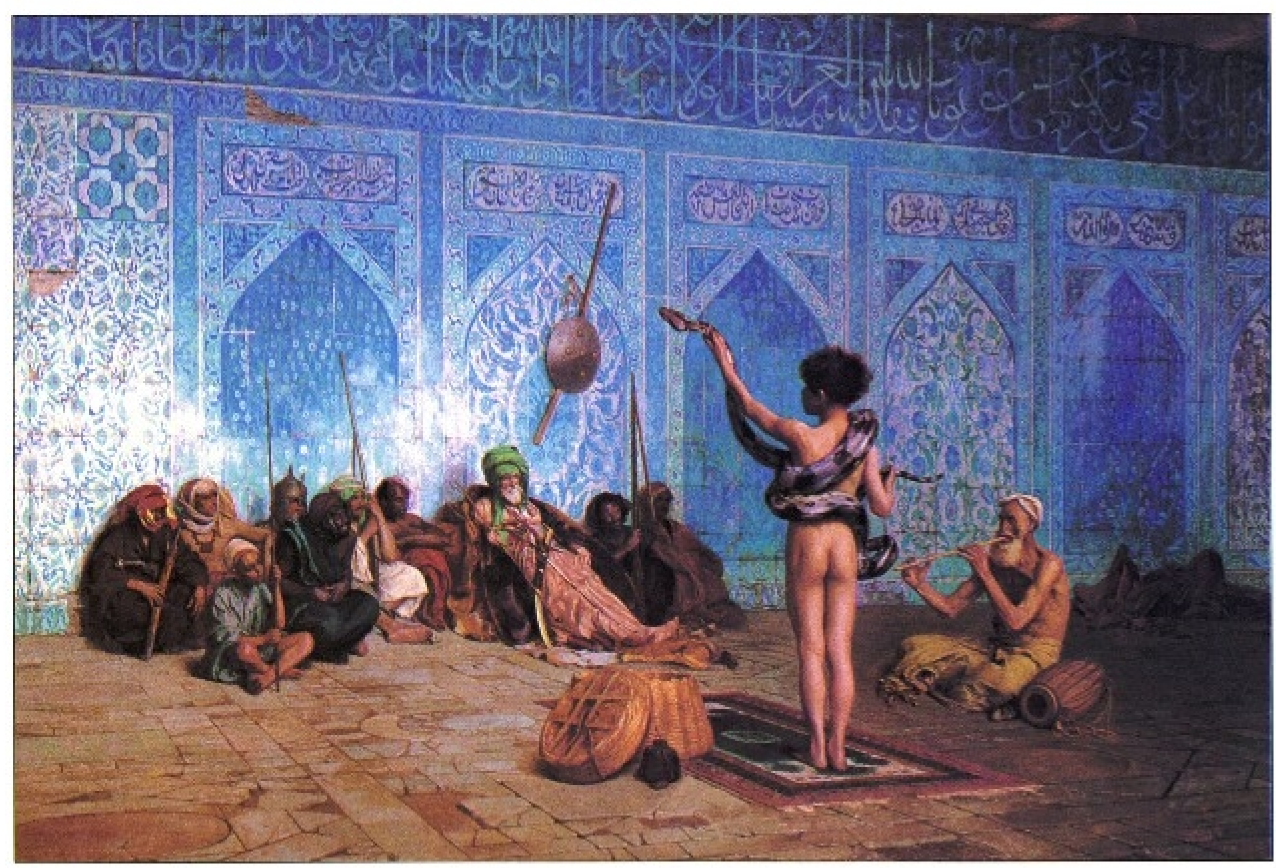
لوحة (١٧٨) جيروم: فلاحات يملأن جرارهن من بحر يوسف عند قرية سنورس بالفيوم. لوحة زيتية ٦١,٢٥ × ٤٣,١٢ سم . جاليرى «المتحف» بلندن.







لوحة (١٨٠) چيروم: مدينة الفيوم (١٨٦٨) لوحة زيتية ٣٨×٥٦سم. جاليرى «المتحف» بلندن.

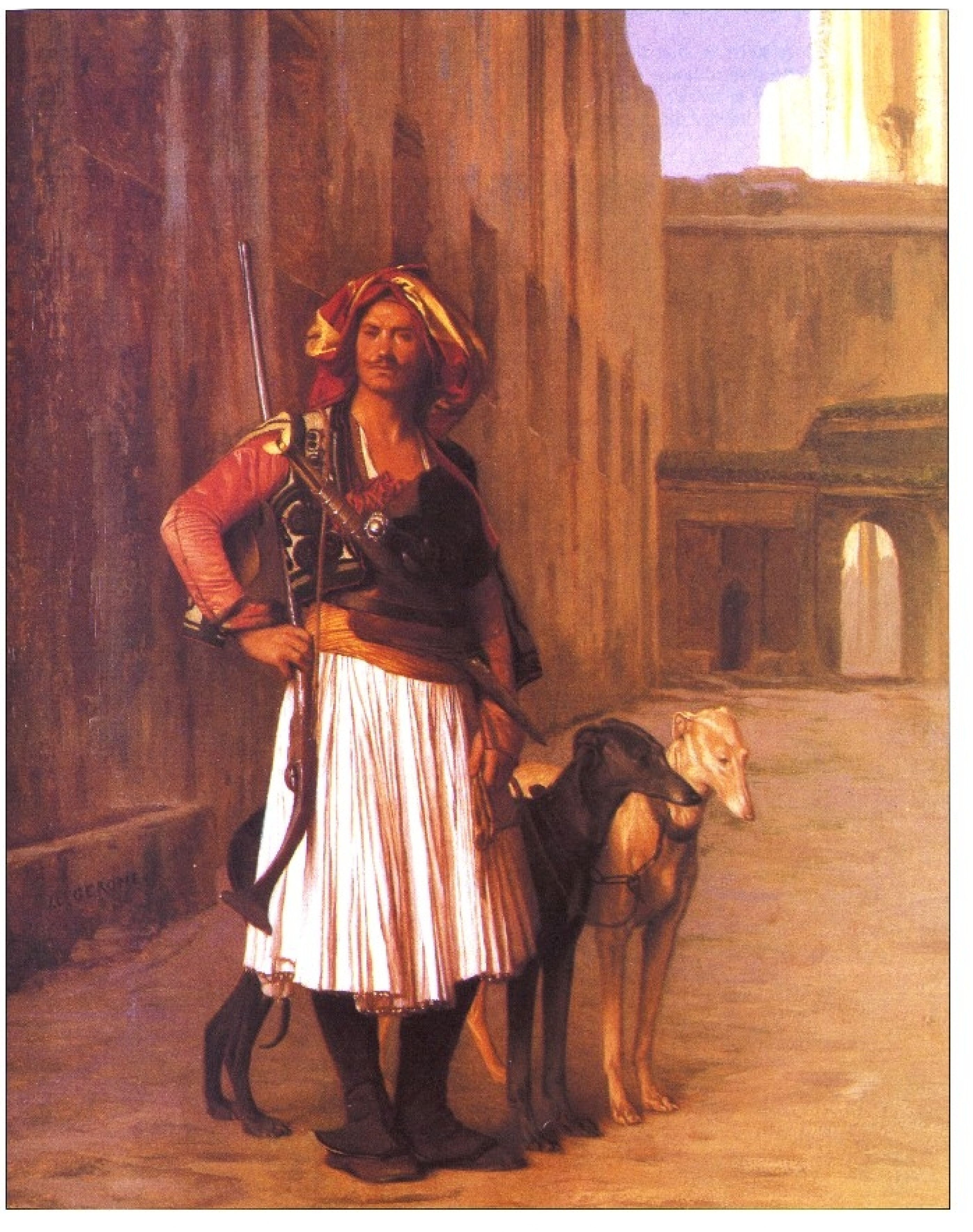


لوحة (١٨١) چيروم : مدرِّب الأفاعي . لوحة زيتية غير مؤرخة ٨٣,٨ × ١٢٢,١ سم .مؤسسة فرانسين وسترلنچ كلارك بمدينة ويليامز تاون .
« أتراهم سليلي مروِّضي أفاعي مصر القـديمة ؟ وهـل لقنوا بالوراثة سرّ السـّحرة الذين حاجّوا موسى أمام عرش فرعون؟».
مكسيم دوكان



لوحة (١٨٢) چيروم . الجهادية . مجموعة من الشبان المصريين يقتادهم جنود الأرناؤوط والباشبوزق مكبَّلي الأيدي بقيود خشبية لتجنيدهم بالجيش أو لتسخيرهم في حفر قناة السويس . لوحة زيتية ١٠٤,٣٧×٦٠,٦٢ سم . جاليري «المتحف» بلندن .





لوحة (١٨٣) جيروم: جندى أرناؤوطي بالقاهرة. لوحة زيتية ٦٧ × ٩١,٥ سم. معرض إيسترن إنكاونتر.



لوحة (١٨٤) جيروم . المصلون عقب الصلاة . لوحة زيتية ٧٦,٢ × ٥٣,٣ سم . معرض إيسترن إنكاونتر .





لوحة (١٨٥) چيروم : الصلاة في بيت قائد أرناؤوطي . ويبدو المصلّون خلف الإمام من جنسيات وأعراق مختلفة ، بينما ظهرت البنادق والغدّارات معلّقة على الحائط وراءهم . لوحة زيتية ٩١,٢٥ × ٦٤,٣٧ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (١٨٦) چيروم : تاجر السجاد بالقاهرة . لوحة زيتية ٨٣,٥×٦٤,٧ سم . معهد مينابوليس للفنون .





لوحة (١٨٧) چيروم : شارع بالقاهرة .

وقد رسم الفنان مشهده أمام خلفية لمدخليْ حانوتيْن متداعييْن . ويضم المشهد نساء محجّبات ورجال معمّمين وجنود الباشبوزق وكلاب نائمة وأطفال عراة وأمّهات يحملن جرار الماء وسلال البرتقال . وثمة فارسان يمتطيان جوادين يتناولان قُلّة فخاريّة ليطفئا ظمأهما . وإلى جوار المنزل الملاصق نري « مكارياً [سائساً] وحماره في الانتظار ، بينما تطلّ امرأة من النافذة على سيدة تطرق باب دارها . لوحة زيتية ٩١.٨ × ٥٨.٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

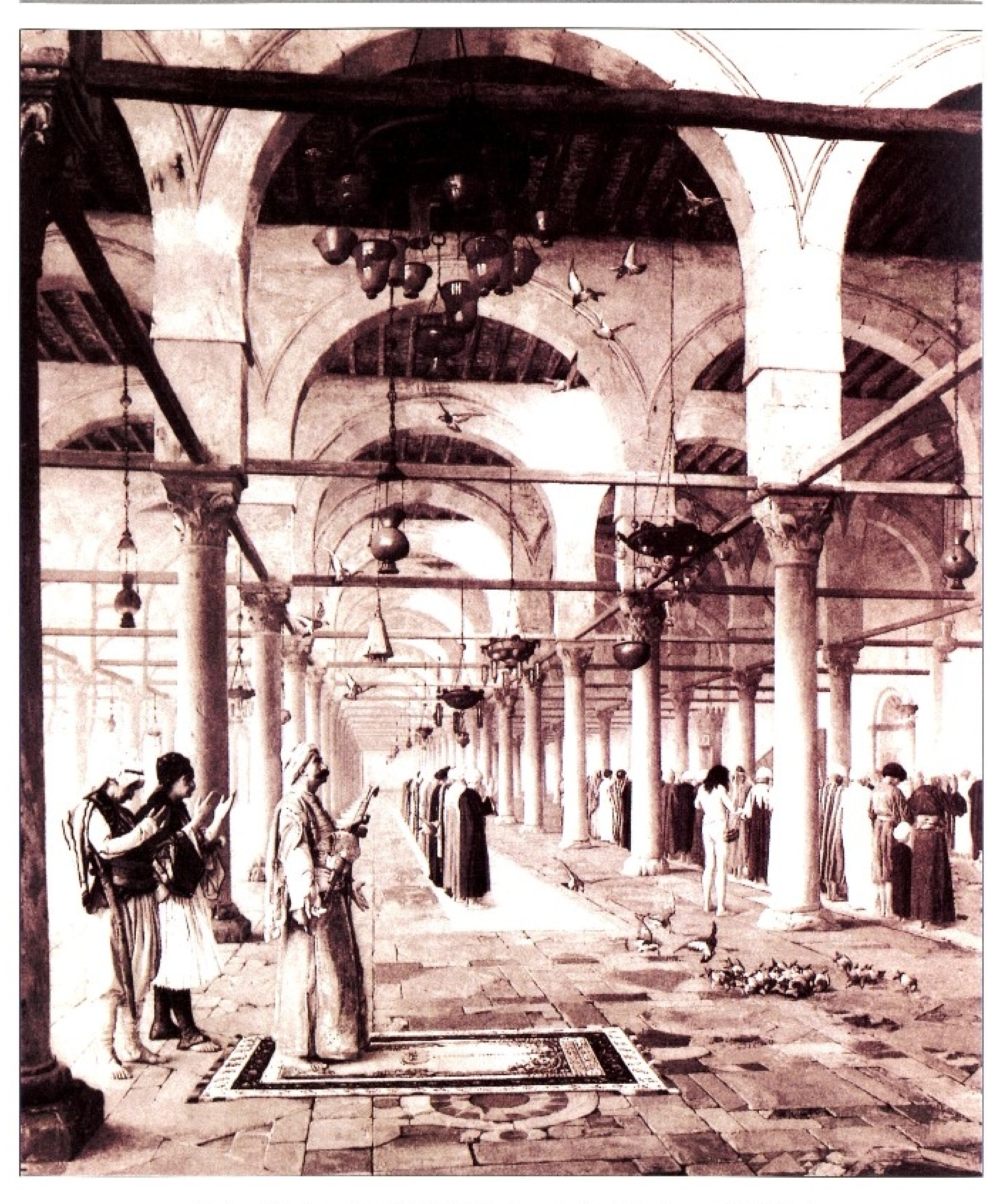
« لم أر قط مثلما رأيت بالقاهرة من التنوّع في أساليب العمارة وفي ضروب الحياة ، ومن الاختلاف في مواقع الجمال المثيرة للخيال ، ومن تعدّد الألوان الناصعة ، ومن اضطراد الأضواء والظلال . فثمة صورة متجدّدة تطالعك وتلفت العين في كل شارع وعند كل حانوت بالسوق » .

وليام ثاكري .

لوحة (١٨٨) چيروم : كفيف مُسنّ يرتزق من بيع البرتقال تقوده صبيّة . لوحة زيتية ٣٠ × ٤٠ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (١٨٩) جيروم: شيخ مسنّ يمتطي حماره بمساعدة خدمه، يتقدّمه المكاري ومن خلفه حارسان .
لوحة زيتية ٣٤,٣×٢٤ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (١٩٠) جيروم: الصلاة في جامع عمرو . لوحة زيتية ٨٨,٩ × ٧٤,٩ سم . متحف المتروبوليتان .

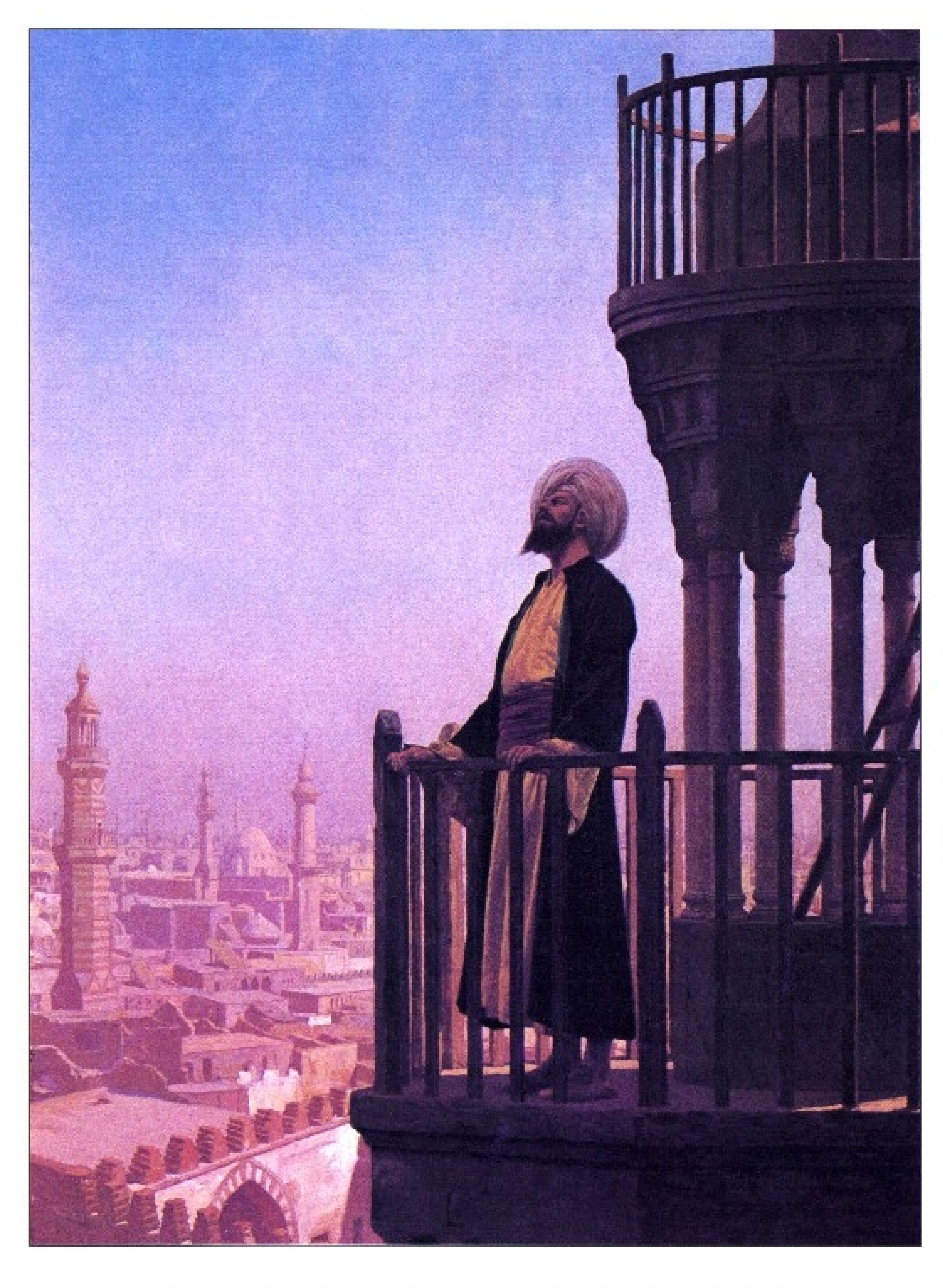


لوحة (١٩٢) جيروم: الحارس التركي . لوحة زيتية ٤٣,١× ٢٨,١ سم . مؤسسة نيومان بلندن .



لوحة (١٩٣) جيروم: حارس الحريم . لوحة زيتية ٢٤ × ١٥ سم . مجموعة والاس بلندن .





لوحة (١٩١) جيروم: المؤذن . لوحة زيتية ٣٩.٣ × ٢٩.٢ سم . مؤسسة كريستي بلندن .

لوحة (١٩٤) جيروم: رقصة السيف .مشهد متخيَّل للحياة في مصر الفرعونية ، ويبدو فيها محاربان يرقصان شاهرَيْن سيفيهما وترسَيْهما أمام حلقة من المحاربين في أزياء متخَيلة ، بينما جلس القائد ذو اللحية البيضاء عاري الصدر على مقعد خشبي. ومضي الموسيقيون يشجّعون المتبارين بالعزف على القيثارة . وبطبيعة الحال لم يصل إلى علمنا أن المصريين القدماء قد أُثر عنهم الرقص بالسيف.

ولعل الفنان قد استلهم رقصة التحطيب بالنبّوت كي يبتكر هذا المشهد الطريف الذي جعله يجري أمام معبد الإلهة حتحور بدندره بأعمدته ذات التيجان الحتحورية . لوحة زيتية ٦٤،٣٧×٩١،٢٥ سم .جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (١٩٥) جيروم: رقصة العالمة . لوحة زيتية ٥٠,٢ × ٨١.٣ سم . معهد دايتون للفنون .



لوحة (١٩٦) لوكونت ده نويْ : حرّاس جناح الحريم بسراي الجزيرة (الزمالك) ١٨٧٠ . لوحة زيتية ٧٤×١٣٠ سم . مجموعة بيير برجيه .

لوحة (١٩٧) لوكونت ده نويْ: أعرابي مدجّج بالسلاح. متحف الفنون الجميلة بعمان. الأردن.



لوحة (١٩٨) لو كونت ده نوي: رمسيس بين جواريه ١٨٨٥. لوحة زيتية ١١٤,٣×٤٦ اسم. معرض إيسترن إنكاونترز.



لوحة (١٩٩) بنجامان كونستان: المحظية ـ ١٨٩٤. مجموعة خاصة



الفصل الرابع

المصَـورون الأوربيّـون



لوحة (٢٠١) جليير: فلاحون مصريون ثلاثة. ألوان مائية ٢٤,٤×٣٢,٩سم. متحف الفنون الجميلة بلوزان.

جاء المصوّر السويسري مارك جبرييل شارل جليير[٤٩] (١٨٠٦ـ ١٨٧٤) إلى مصر سنة ١٨٣٦ **(لوحة ٢٠٠، ٢٠١)** وأمضى عاما كاملا في صعيدها فتراءى له وكأنه جنة عدن حتى صوّر النوبيات وهن لايرتدين غير ما كانت ترتديه حواء، بل لقد رسم لوحة عجيبة باهرة السحر والجذب سمّاها «خَفَر المصريات» لفتاة عارية خارجة لتوّها من الترعة حيث كانت تستحم وإذا هي تُفاجأ بظهور فارس فوق صهوة جواده أمامها فستَرتْ وجهها بيدها حياءً بينما ظلّ جسدها عاريا. وقد تفضل متحف الفنون الجميلة بلوزان مشكورا بإهدائي شريحة مصوّرة لهذه اللوحة لأضمّنها كتابي هذا **(لوحه ٢٠٢)**. وقد رسم جليير عدّة لوحات بالألوان المائية لمعبد دندرة وأعدّ دراسات بديعة لفلاحي منطقة الأقصر، كما تُعدّ مذكراته سجلا هاما للمصاعب التي صادفها أثناء رحلته، والتي ذكر في مطلعها كيف تعذّر عليه العثور على مكان يلجأ إليه فرارا من المصوّرين الأوربيين الآخرين الذين كانت صورهم تنزع إلى تشويه قاهرته الأثيرة. ومن بين المصوّرين السويسريين المستشرقين أيضا كان داڤيد سالومون كورّودي[٥٠] (١٨٤٤ـ ١٩٠٥) الذي ذاعت شهرته في إنجلترا وألمانيا **(لوحة ٢٠٣، ٢٠٤)**.

وبرز في مجال التصوير الاستشراقي في نهاية تألق عهد «صالون باريس» المصوّران النمساويان لودڤيج دويْتش[٥١] (١٨٥٥ـ ١٩٣٠) وصديقه الأثير رودلف إرنست[٥٢] (١٨٥٤ـ ١٩٣٢)، وكانت تصاويرهما على جانب كبير من الروعة والإبهار، وكانا فيما صوّرا متماثليْن إلى حد بعيد، حتي بات من العسير التمييز بين لوحة وأخري لهما. وقد تمتّعا بشهرة واسعة بعرض أعمالهما الاستشراقية عن القاهرة، وكانت مشاهد الحياة الحضريّة هي المضمون الاستشراقي الغالب في لوحات هذين المصوّريْن اللذيْن كلّفا نفسيْهما عناءً ما بعده عناء لتضمينها أدقّ التفاصيل، حتى بلغت تصاويرهما من الدقة ما تبلغه الصور الفوتوغرافية، إلا أن أحدا منهما لم يحاول محاكاة الآخر. وقد درس دويْتش فن التصوير بڤيينا على يدىْ أنسليم فويرباخ أشهر مصوّري النمسا. وحين استقر به المقام في باريس تأثر وغيره من شباب الفنانين بالمصوّر الفرنسي چان لوي چيروم. وكان دويتش شخصا شديد الانطواء والتواضع، يؤثر البُعد عن الأضواء، شُغف بالشرق الإسلامي إيما شغف، فانبرى يسجّل تفاصيل الحياة اليومية بدقة شديدة وعناية بالغة وبَراعة فائقة. وقد عُرف عنه أنه كان يقتني برسمه نماذج لاحصر لها من الخزف الإسلامي وبلاطات قاشان وإزنيك والقفاطين والأوشحة والثياب والنعال والأسلحة الشرقية. ويقال أيضا إنه شأنه شأن غيره من كبار المصورين الاستشراقيين كان لايجد غضاضة في الاستعانة أحيانا بالصور الفوتوغرافية إمعانا في التزام الدقة والإيضاح عند نقل التفاصيل **(لوحات من ٢٠٥ إلى ٢١٩)**. أما إرنست فعلي الرغم من ولعه الشديد بالفن الإسلامي إلا أنه آثر اتباع الأسلوب «التوفيقي»[٥٣] في تصوير مايشدّه من الروائع، دون أن يلتزم الدقة بصرامة، فحسبه التعبير عما يجيش بصدره من إحساس بالجمال، فهو ينتقي عناصر لوحته من هنا ومن هناك دون



لوحة (٢٠٠) جليير: فتاة قاهرية. ألوان مائية ٣٠,١×٢٣,٥ سم. متحف الفنون الجميلة بلوزان.

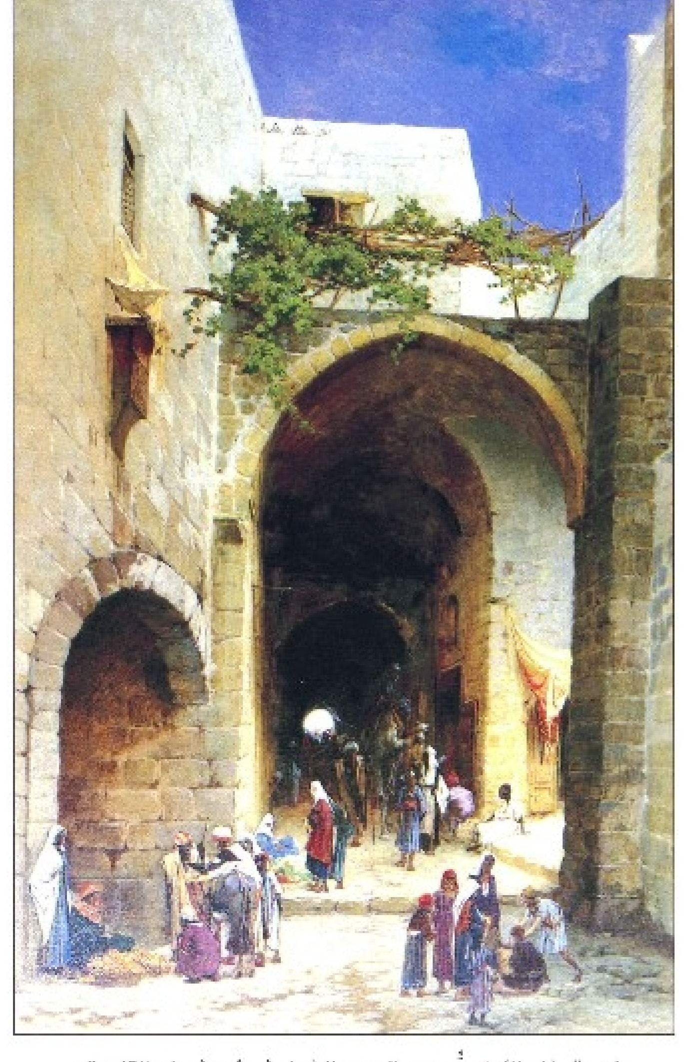
(٤٩) Marc Gabriel Charles Gleyre ١٨٠٦ـ ١٨٧٤

(٥٠) Hermann David Salomon Corrodi ١٨٤٤ـ ١٩٠٥

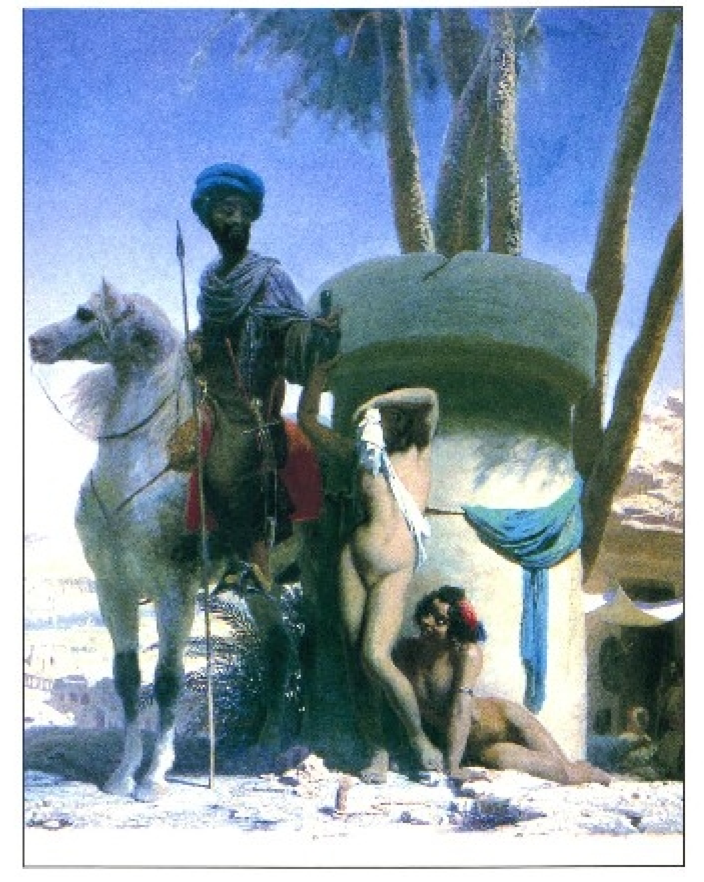
(٥١) Ludwig Deutsch ١٨٥٥ـ ١٩٣٠

(٥٢) Rudolph Ernst وُلد عام ١٨٥٤

(٥٣) Eclecticism التوفيقية أو الانتقائية أو الاصطفائية أو الانتخابية نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحَد والخروج منها بمذهب جديد [م.م.م.ث]



لوحة (٢٠٤) كورُودي : البيع والشراء في أحد أركان القاهرة .
المجمع الثقافي بأبي ظبي .



لوحة (٢٠٢) جليير : خَفَر المصريات ١٣٣٨ . لوحة زيتية ٧٧ × ٦٣ سم .
متحف الفنون الجميلة بلوزان .

ستَرت بالكفّ حيـاءً وجهها ... وتبدّي الجسـم منهـا عارياً
مثلـما أخْفـي نعـامٌ رأسـه ... حـذر الصـائد - أتُري ناجياً؟



لوحة (٢٠٣) كورُودي: قرية مصرية إلى جوار النيل . المجمع الثقافي بأبي ظبي .

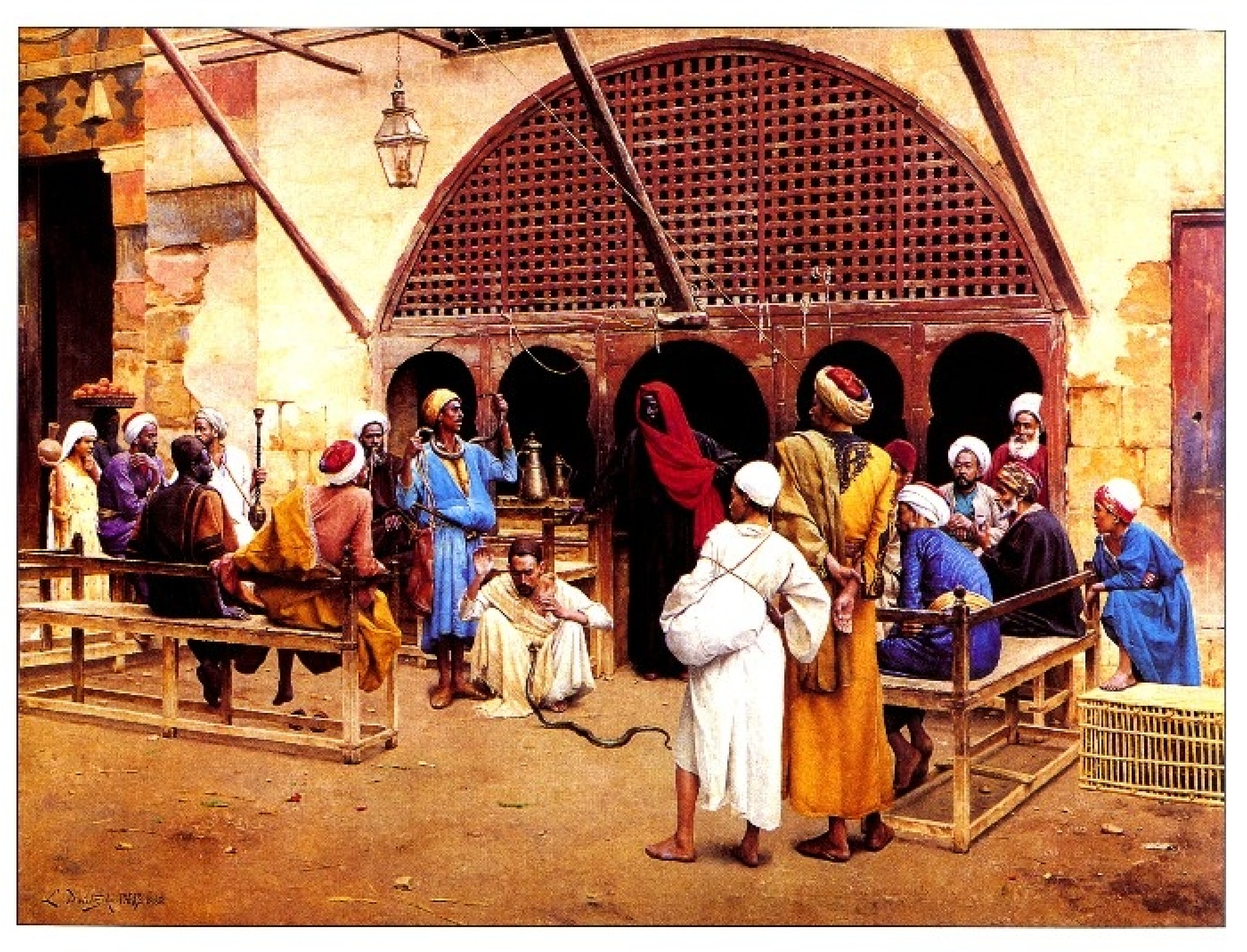




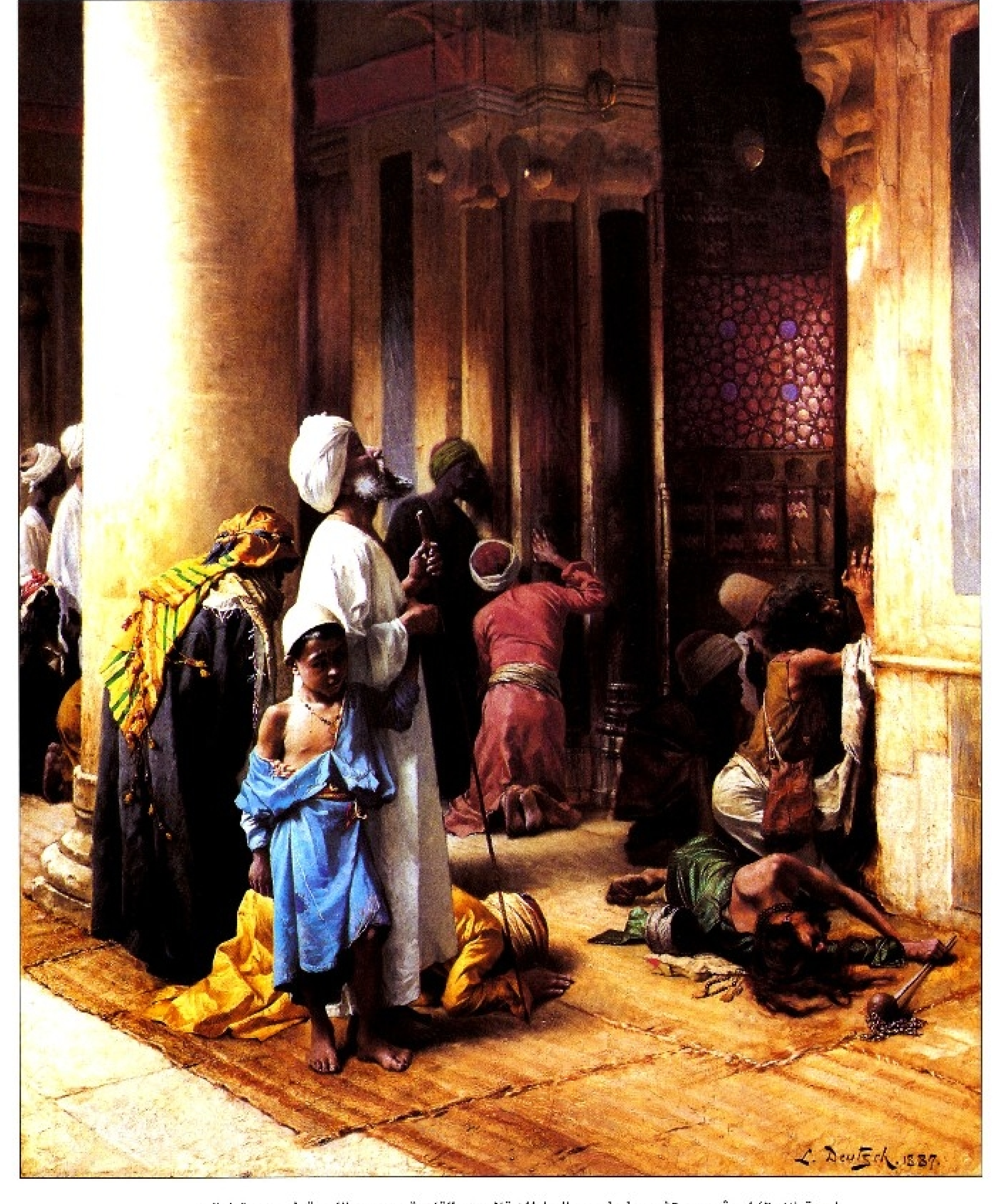
لوحة (٢٠٥) لودفيج دويتش : موكب المحمل بالقاهرة ١٩٠٩ . لوحة ألوان مائية ٢٨٧× ٢٩٥ سم .
معرض چان سوستيل بباريس .

«يحتشد الموكب بالبيارق ذات الألف لون والسَواري المقرونة بالرنوك والتروس . وهنا وهناك تري الأمراء والشيوخ في ثيابهم الباذخة فوق صهوات جيادهم وعليها الجلول المزركشة المرصَعة بالقصب والأحجار الكريمة . وحين يقرب النهار من ثلثيْه تنطلق المدافع من القلعة ويدوّي الهتاف ويهلّل المهلّلون وتصوّت الأبواق معلنة أن المحمل وعليه الكسوة الشريفة قد بلغ مشارف القاهرة ... ثم إذا المحمل يطلّ في هودج على شكل الخيمة المربّعة قد كُسي نقوشاً مطرزة وتتدلي من قمته ومن زواياه الأربع كرات فضية ضخمة » .

چيرار ده نرڤال

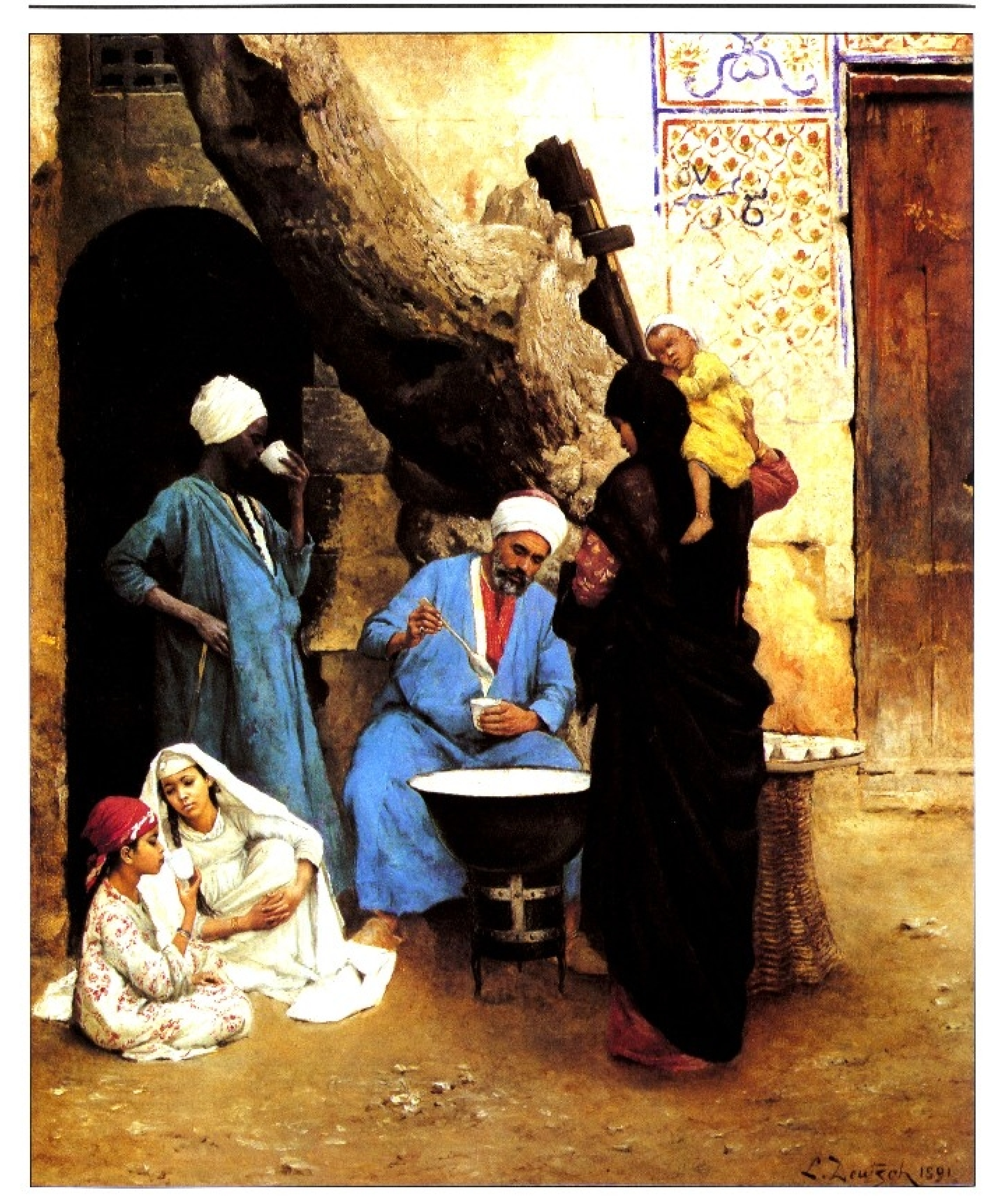


لوحة (٢٠٦) لودفيج دويتش: الرفاعي مدرّب الأفاعي . لقطة ذكية لمجتمع الطبقات الشعبية بالقاهرة . ضمَت بعض أهالي القاهرة أثناء مشاهدتهم لحيل مدرّب الأفاعي . وثمة فتاة مصرية من بين النظارة تحمل قلة وأخري تحمل فوق رأسها مشنّة طماطم إلي يسار اللوحة . ويتجلّي تعدّد الأجناس المتردّدة على المقهي بوجود أحد النوبيين جالسا على الدكّة وآخر سوداني يقف تحت منتصف عقد المقهي المغطّي بمشربية خشبية بسيطة . وتظهر صنجات مزوّرة من الحجر تكوّن عتب المدخل الجانبي إلى اليسار ، وعلي جانب هذا المدخل أشرطة حجرية على بعضها كتابات بالخط الثلث .لوحة زيتية ٩٠,٦ × ٦٨,٧٥سم .جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٠٧) لودفيج دويتش : عند ضريح السلطان قلاوون بالقاهرة . ويبدو باللوحة ضرير يبتهل إلى الله يقوده غلام، واثنان من الدراويش يرتديان أسمال يتمسّحان بالضريح ، ويقبض أحدهما بينما يتمرغ على الأرض في نوبة جذب وهذيان على «شخليلة» الدراويش . كما يظهر في مقدمة الصورة شخص ساجد. وفي أعلى الجدران أشكال هندسية من الفسيفساء الرخامية الملونة. لوحة زيتية ٩٧,٥×١٢٢,٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

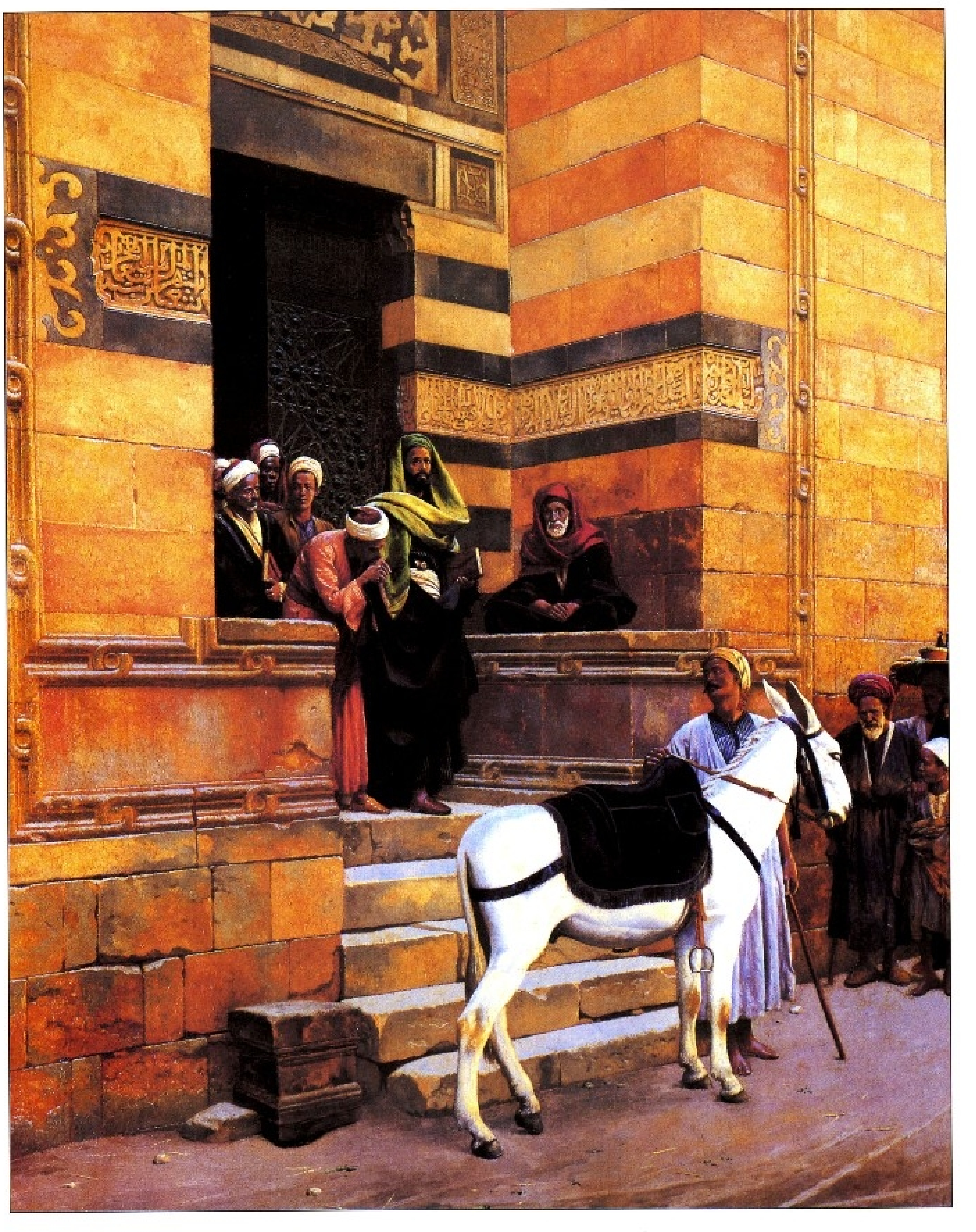




لوحة (٢٠٨) لودفيج دويتش : بائع شراب السّحلب في قرية مصرية ، وقد جلس مستندا بظهره إلى جذع شجرة عتيقة ، ويصبّ مشروب السَحلب الساخن في أكواب لزبائنه من الفلاحين والفلاحات . وتظهر على الجدار إلى جوار الباب الخشبي زخارف جدارية نباتية .لوحة زيتية ٤٥×٥٣,٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (٢٠٩) لودفيج دويتش : مباراة الشطرنج . وجيهان من سكان المدن في ثياب أنيقة وقد انخرطا في مباراة للشطرنج يجلسان فوق أريكة من الخشب المزخرف مغطاة بسجادة فاخرة مزخرفة بأشكال هندسية ونباتية . ويظهر في أحد طاقات الجدار إبريق نحاسي. وإلى جوار أحدهما شبوك بأنبوب طويل وإلى جوار الآخر نرجيلة نحاسية ومائدة خشبية مزخرفة بالتطعيم عليها إبريق القهوة وفناجين . لوحة زيتية ٤١.٨×٥٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (٢١٠) لودفيج دويتش : مدخن النرجيلة، ويبدو مستندا إلى سور مفرَّغ بزخارف هندسية . والجدار مكسو ببلاطات ملونة من الخزف المزجّج ذات زخارف نباتية . وترتكز النرجيلة على مائدة من الخشب المزخرف والمطعّم. لوحة زيتية ٣٨,١٢×٥٤,٣٧ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



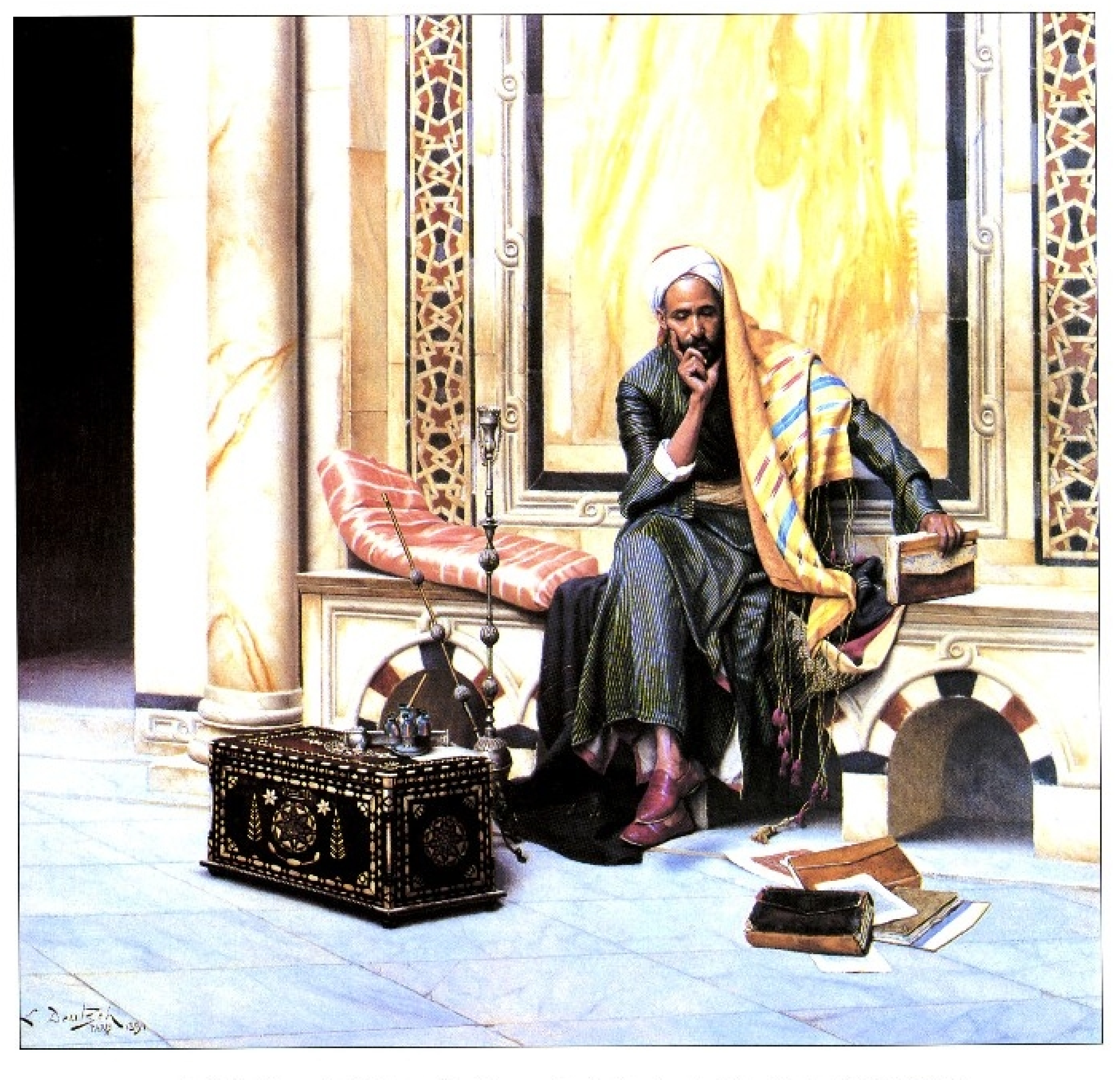
لوحة (٢١١) لودفيج دويتش : المصلّون يغادرون مسجد أزبك اليوسفي بالقاهرة . ونرى شخصية ذات شأن تغادر المسجد وقد انحنى أحد الشيوخ لتقبيل يدها بينما يقف «المكاري» [السائس] بجانب حمار الرّكوبة . ويظهر مدخل المسجد بما يزيّنه من أشرطة زخارف «الأبلق» يتخلّلها شريط من الكتابات بالخط الثلث . لوحة زيتية ٧٠×٨٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢١٢) لودفج دويتش : بائع شراب العرقسوس ، يرتدي زيّه المميّز الذى لايزال مستخدَما إلى اليوم يقف أمام مدخل أحد الأسبلة الذى تعلوه لوحة رخامية مزخرفة بأسلوب الرقش أو التوريق المتشابك « الأرابيسك» .ونلحظ نفس الزخارف في إطار يحيط بجزء من عقد يشكّل جزءا من وجهية المبنى . لوحة زيتية ٣٠,٦ × ٤١,٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢١٣) لودفيج دويتش : صانع الأثاث . ويبدو مستغرقا في زخرفة منضدة خشبية مطعَّمة ، والى جواره دكة مزخرفة بالخرط عليها شكمجية وصناديق مزخرفة بالتطعيم ومصراع باب مزخرف بأطباق نجمية من حشوات مجمَّعة بطريقة التعشيق . وتعدّ زخارف الخشب أحد الفنون الدقيقة الهامة في الفن الإسلامي . ويؤدي الصانع عمله أمام مدخل حجري معقود مُحلّى بزخارف هندسية بديعة ، بينما يظهر أحد صبيانه منهمكا في عمله داخل الدكّان . ونلاحظ أن الفنان يستخدم نفس الخلفيات الحجرية المزخرفة في معظم لوحاته مع اختلاف وتنوّع في التفاصيل . لوحة زيتية ٤٣،٧٥x٥٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة ٢١٤. دويتش: الكُتُبي تاجر المخطوطات يجلس متاملا على دكة خشبية مزخرفة بأسلوب الخَرْط وأمامه نرجيلة نحاسية مطعَّمة بالميناء الملونة فوق منضدة من الخشب المزخرف إلى جوار مدخل حجري تحيط به أشرطة من زخارف هندسية ونباتية. ويبدو فوق العتب «نفيس» من القاشاني الفيروزي اللون. لوحة زيتية ٣٦،٢٥×٥٠سم. جاليري «المتحف» بلندن.



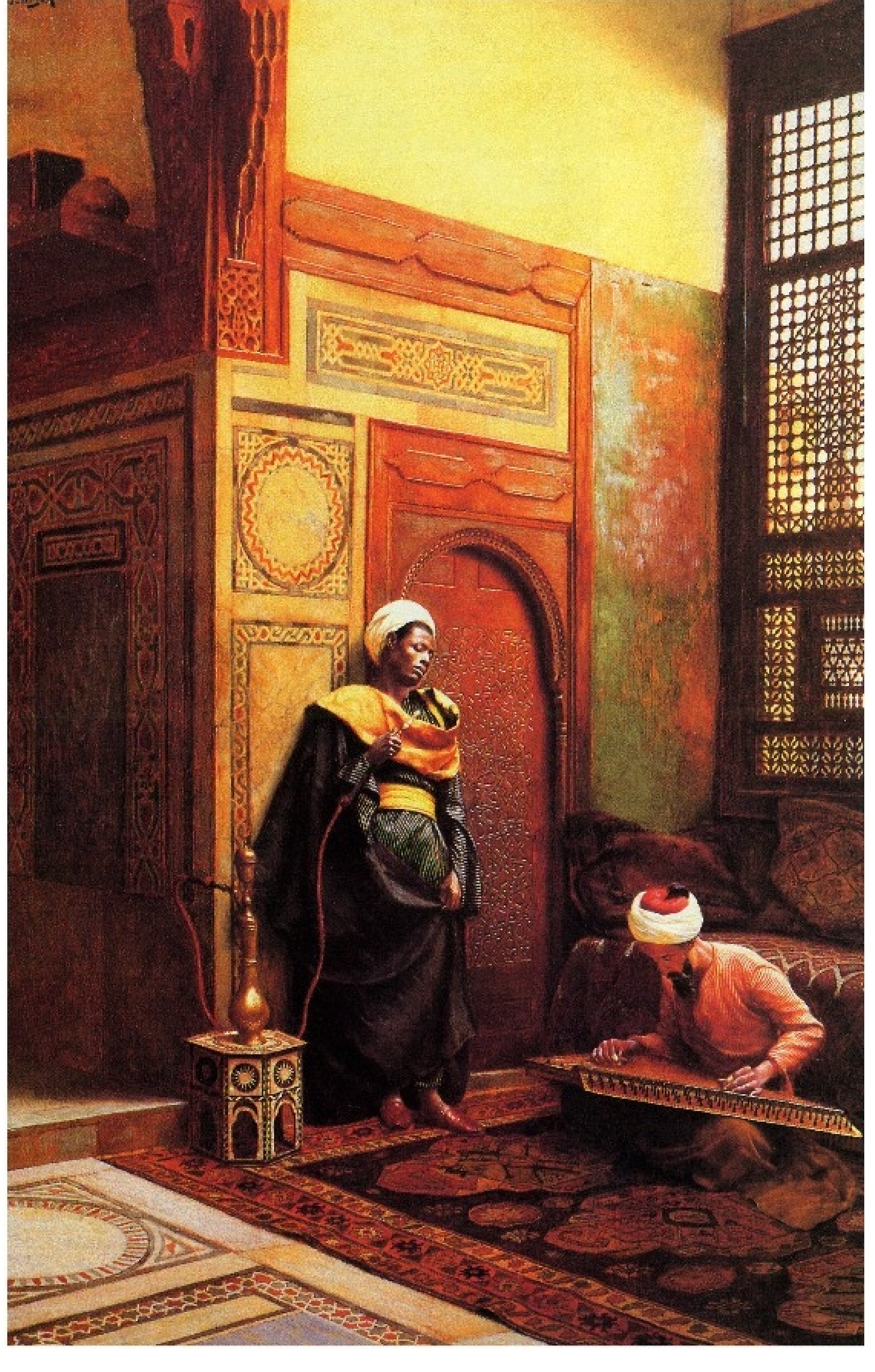
لوحة (٢١٥) لودڤيج دويتش : كاتب الرسائل « العرضحالجي» ، يرتدي زيّا مصريا وتلفيعة حريرية مخطّطة وقد وضع أدوات الكتابة فوق شكمجية مزخرفة بالتطعيم . ويجلس الكاتب في انتظار عملائه . والجدار من خلفه تزخرفه ساحة مستطيلة من الرخام المجزّع على جانبيها شريطان مزخرفان بالفسيفساء الرخامية الملونة في أشكال هندسية .
لوحة زيتية ٥٦.٢٥×٥٣,٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (٢١٦) دويتش: أستاذ الأزهر الشريف في لحظة تأمل، وقد جلس على أريكة وثيرة مستندا بظهره إلى حشيّة خضراء بديعة مطرّزة، وإلى جواره طنفسة حمراء ويمسك في يده كتابا. ويظهر الجدار من ورائه مزخرفا على شكل عقد يحمله عمودان. وتغطي الأرضية سجادة ثمينة وموقد نحاسي للتدفئة. لوحة زيتية ٧٠×٩٨.٧٥سم. جاليري «المتحف» بلندن.

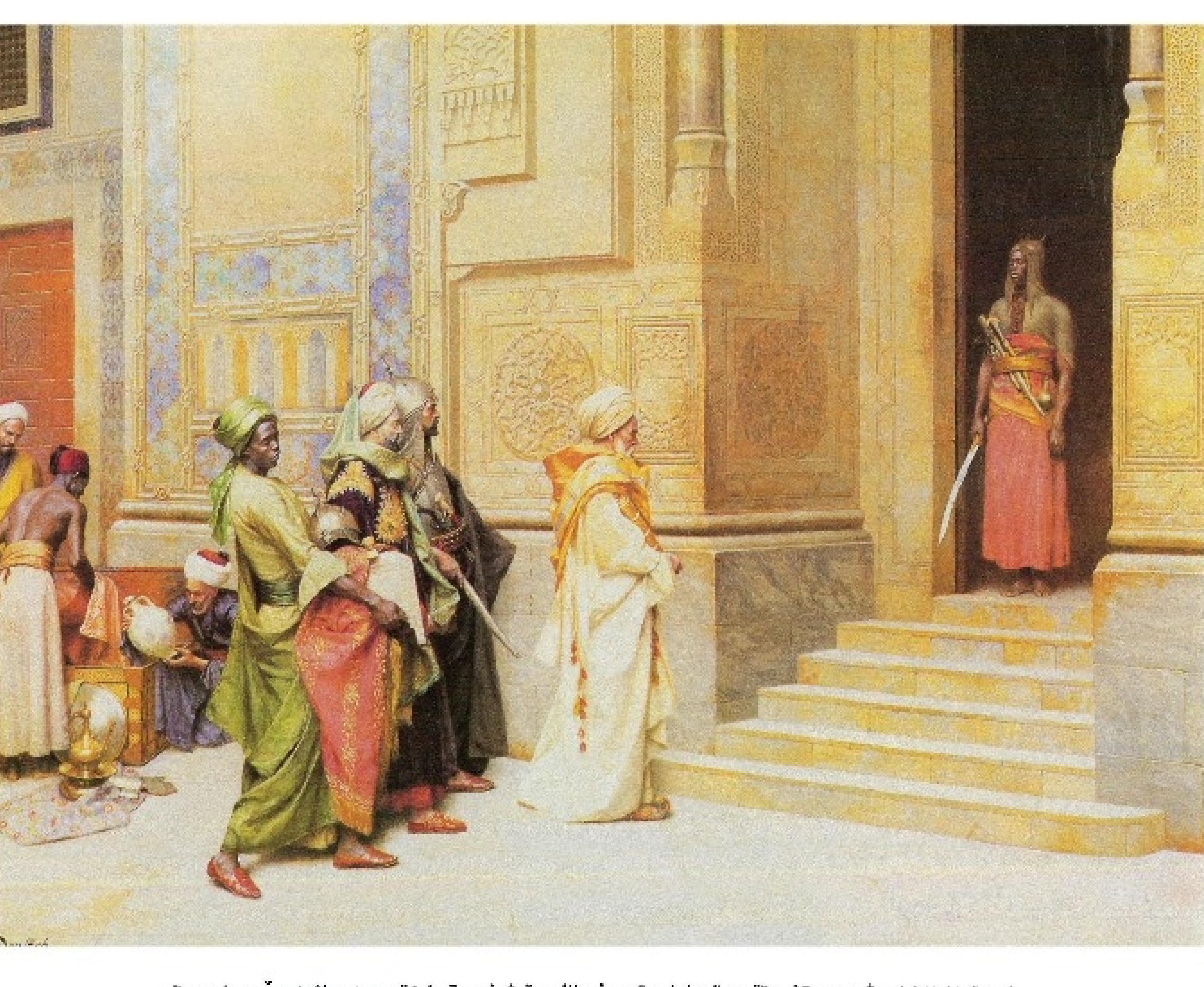


لوحة (٢١٧) دويتش:
طلب العلم فى الأزهر الشريف. ١٨٩٠.
مجموعة خاصة.





لوحة (٢١٨) لودفيج دويتش: عازف القانون ، وقد جلس فوق سجادة أناضولية ذات زخارف نجمية ، ووقف إلى جانبه حارس نوبي مدجَج بالسلاح وقد استغرق في الاستماع . وإلى جواره نرجيلة فوق منضدة خشبية مزخرفة . وتظهر في خلفية اللوحة حوائط مزخرفة بالفسيفساء الرخامية الملونة وجزء من «كُتبيَة» واجهتها من الخشب المزخرف ، وبأعلاها طاقات لوضع التحف النفيسة . لوحة زيتية ٣٨,١٢ × ٥٦,٢٥سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢١٩) لودفيج دويتش: تقديم الهدايا . وتبدو في اللوحة شخصية بارزة ، ومن ورائها عبدٌ يحمل هدية ثمينة لتقديمها إلى الوالي في حراسة الجند ، يقتربون من مدخل قصر وقف على درجه حارس . لوحة زيتية ٩٥× ٦٨,٧٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن .

أن يحسب حسابا لغاية غير الإبداع . ومن هنا قد نتبين في اللوحة الواحدة عناصر من المشرق العربي وأخرى من المغرب العربي وقد امتزجا في حذق ورهافة ليسفرا عن مشهد بديع مترع بالجاذبية الآسرة نابض بالحيوية الدافقة . ولعل مردّ ذلك إلى كثرة أسفاره إلى الأندلس والمغرب ومصر وتركيا **(لوحات من ٢٢٠ إلى ٢٣٢)** . وعلى حين كان ما يُدفع ثمنا للوحات دويتش مبلغا خياليا لم تبلغ أثمان لوحات إرنست الذي كان مثله في ذيوع الشهرة وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية هذا القدر . وبينما امتاز دويتش بتصوير المواقف شبه القصصية للقاهرة الإسلامية في تقنية رائعة كان إرنست مغرما بتصوير المتسوّلين في الطرقات، معنيًا بما كان للصوفيّة من خلوات وبشعائر العقيدة الإسلامية .

كذلك ألهمت القاهرة الإسلامية بحياتها العادية الحافلة بمشاهد بسطاء الناس المصوّر النمسوي ليوپولد كارل مولر [٥٤] (١٨٣٤ ـ ١٨٩٢) فإذا هو ينقل هذه المشاهد إلى لوحاته، ولعل أشهرها هي «سوق على تخوم القاهرة» التي حملت إلى جانب ألوانها الباذخة والعناية الشديدة التي رُسمت بها الإسراف في التفاصيل **(لوحة ٢٣٣)** . ويعود إلى مولر الفضل في إقناع الفنان النمسوي هانز ماكارت [٥٥] (١٨٤٠ ـ ١٨٨٤) بالمجيء إلى مصر في عام ١٨٧٢ . وكان ماكارت شديد الاعتداد بذاته، ويخال نفسه روبنز النمسوي، ولقد كان مثله حقا فيما يصور عظمةً وفخامةً، ومن أجمل ماكان له لوحته الشهيرة عن مصر «مصرع كليوباتره» **(لوحة ٢٣٤)** . ومن بين هؤلاء المصورين الجرمان الاستشراقيين أيضا بيقر كليمانس **(لوحة ٢٣٥)** وباورنفيند **(لوحة ٧٧، ٧٨)** . وتشارلس ڤيلدا (١٨٥٤ ـ ١٩٠٧) **(لوحة ٢٣٦، ٢٣٧)**، وفرانك كوسلر (١٨٦٤ ـ ١٩٠٥) **(لوحه ٢٣٨)**، وكارل ليبرت أوجست لنتز **(لوحة ٢٣٩أ، ب)** .

وثمة العديد من المصوّرين الذين استلهموا حشود الجماهير المتباينة الألوان والدراويش والجمال التي تُكْسَى ظهورها بأكسية مزركشة أشبه ماتكون بالسجاد وخاصة في أيام الأعياد، مثل لوحة «المحمل» للفنان الروسي قسطنطين ماكوڤسكي [٥٦] (١٨٣٩ ـ ١٩١٥) التي رسمها عام ١٨٧٠ **(لوحة ٢٤٠)** .

وممن اهتموا بالشرق كذلك بعض المصوّرين الإيطاليين مثل إيپوليتو كافي [٥٧] (١٨٠٩ ـ ١٨٦٦) في البندقية **(لوحات ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٣)** وكارلو بوسولي [٥٨] وألبرتو پازيني [٥٩] **(لوحة ٢٤٤)** في تورينو، وخوان خيمينيز مارتن في إسپانيا **(لوحة ٢٤٥)** .

وبعد أن هزم الألمان الفرنسيين عام ١٨٧٠ وجد الفرنسيون في التصوير الإكزوتي بلسما لمداواة جراحهم خلال محاولتهم استعادة كبريائهم المفقود بالمغامرات الاستعمارية، فاندفع الناس يشترون اللوحات الإكزوتية يحفزهم إلى ذلك شعور وطني إلى جانب ولعهم باقتناء اللوحات المثيرة للخيال بألوانها المحلّية التي ارتفعت قيمتها نتيجة لهذا الإقبال، غير أن هذه الأثمان ما لبثت أن انخفضت حين تضاءل شأن «صالون باريس» في مطلع القرن العشرين، ومع ذلك ظلت صور العوالم والجواري تجد سوقا رائجة في أمريكا . والآن وقد تكدّست الأموال في دول النفط بالشرق الأوسط فلقد أخذ تجار اللوحات الاستشراقية يردّون هذه اللوحات إلى الشرق مرة أخرى، بعد أن بات الثراء وفيرًا والرغبة من أثرياء الشرق في اقتنائها ملحّة .

* * *

(٥٤) Leopold Carl Muller ١٨٣٤ ـ ١٨٩٢

(٥٥) Hans Makart ١٨٤٠ ـ ١٨٨٤

(٥٦) Constantine Makovsky ١٨٣٩ ـ ١٩١٥

(٥٧) Ippolito Caffi ١٨٠٩ ـ ١٨٦٦

(٥٨) Caro Bossoli ١٨١٥ ـ ١٨٨٤

(٥٩) Alberto Pasini ١٨٢٦ ـ ١٨٩٩



لوحة (٢٢٠) رودلف إرنست: البدوي قارىء البخت من خلال بصمة الكفّ على الرمل .
لوحة زيتية ٦٠ × ٨٠,٦٢سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٢١) رودلف إرنست : نساء المغرب فوق أسطح دورهن، مجموعة خاصة. باريس

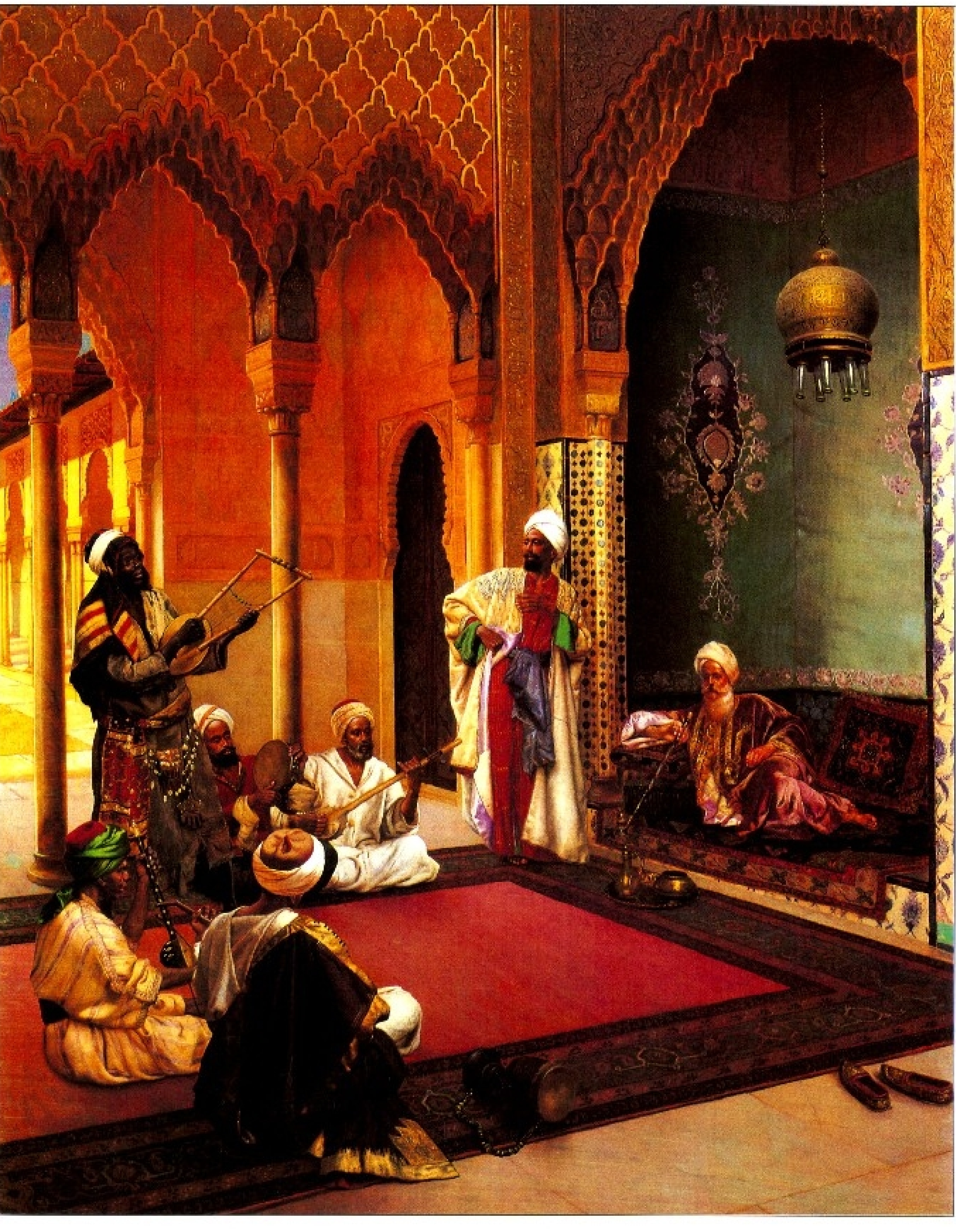
لوحة (٢٢٢) رودلف إرنست: الرسالة.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠٠ بنيويورك ©.



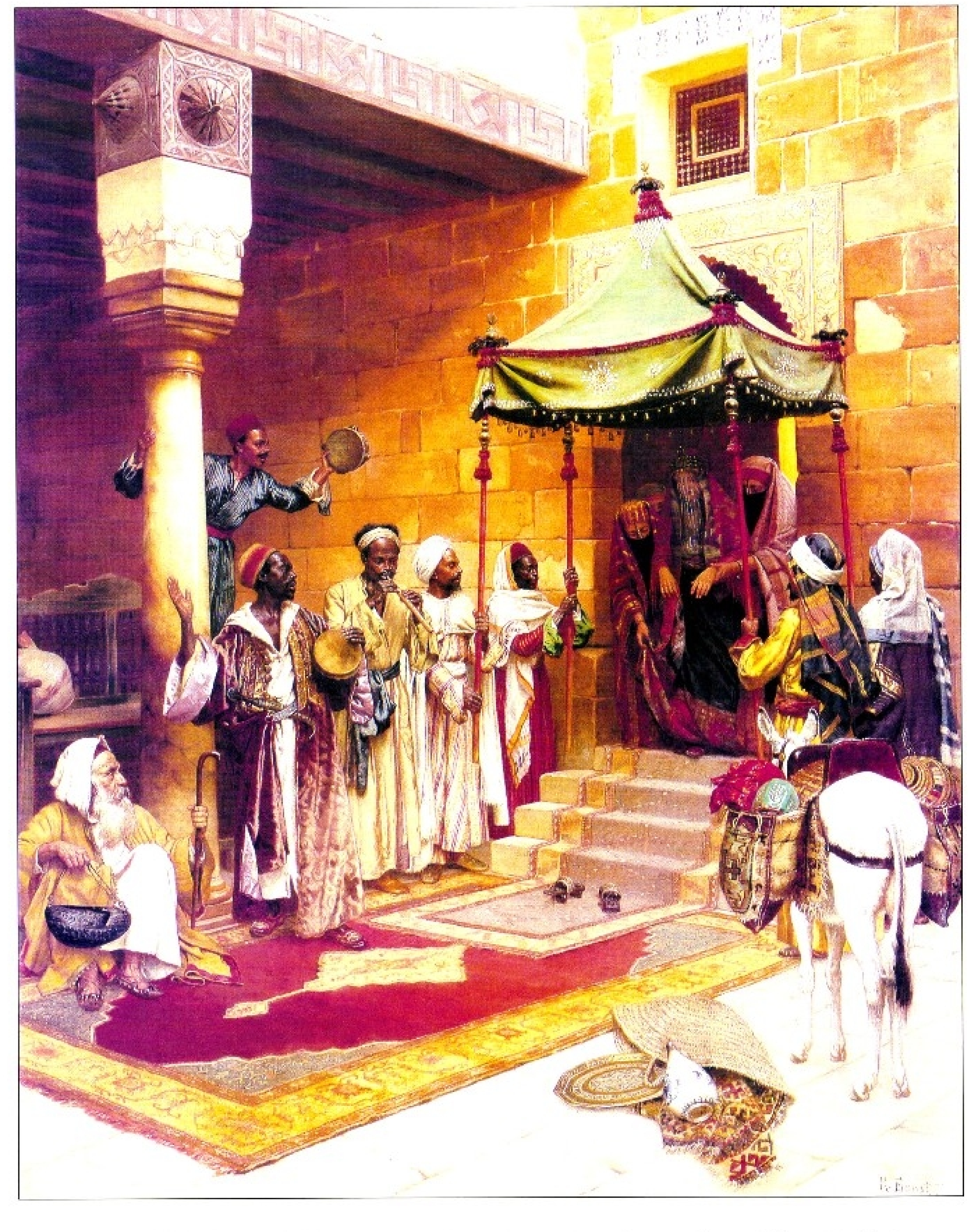




لوحة (٢٢٣) رودلف إرنست: أعرابي يعزف على قيثارة ذات وترين ، على حين يعزف نوبي على المصفار، أمام خلفية جدارية مغطاة ببلاطات الخزف المزجّج المزخرف ، وعلى الأرض سجادة ذات زخارف نباتية كبيرة مزهرة. لوحة زيتية ٦٠ × ٤٨,٧٥سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٢٤) رودلف إرنست: فرقة موسيقية متجوِّلة تعزف في قصر أحد الوجهاء الذي جلس في حنيَّة معقودة تتدلىَ من عقدها صفوف متوالية من المقرنصات على الطراز الأندلسي، اقتبسها الفنان من قصر الحمراء بغرناطة . ويتدلّى من العقد أيضا قنديل كروي الشكل من النحاس المكفّت . وجلست الفرقة الموسيقية حول رواق من عقود مماثلة لعقد الحنيَّة ترتكز على أعمدة رشيقة مرتفعة من الرخام . لوحة زيتية ٩١,٢٥×٧١,٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن.

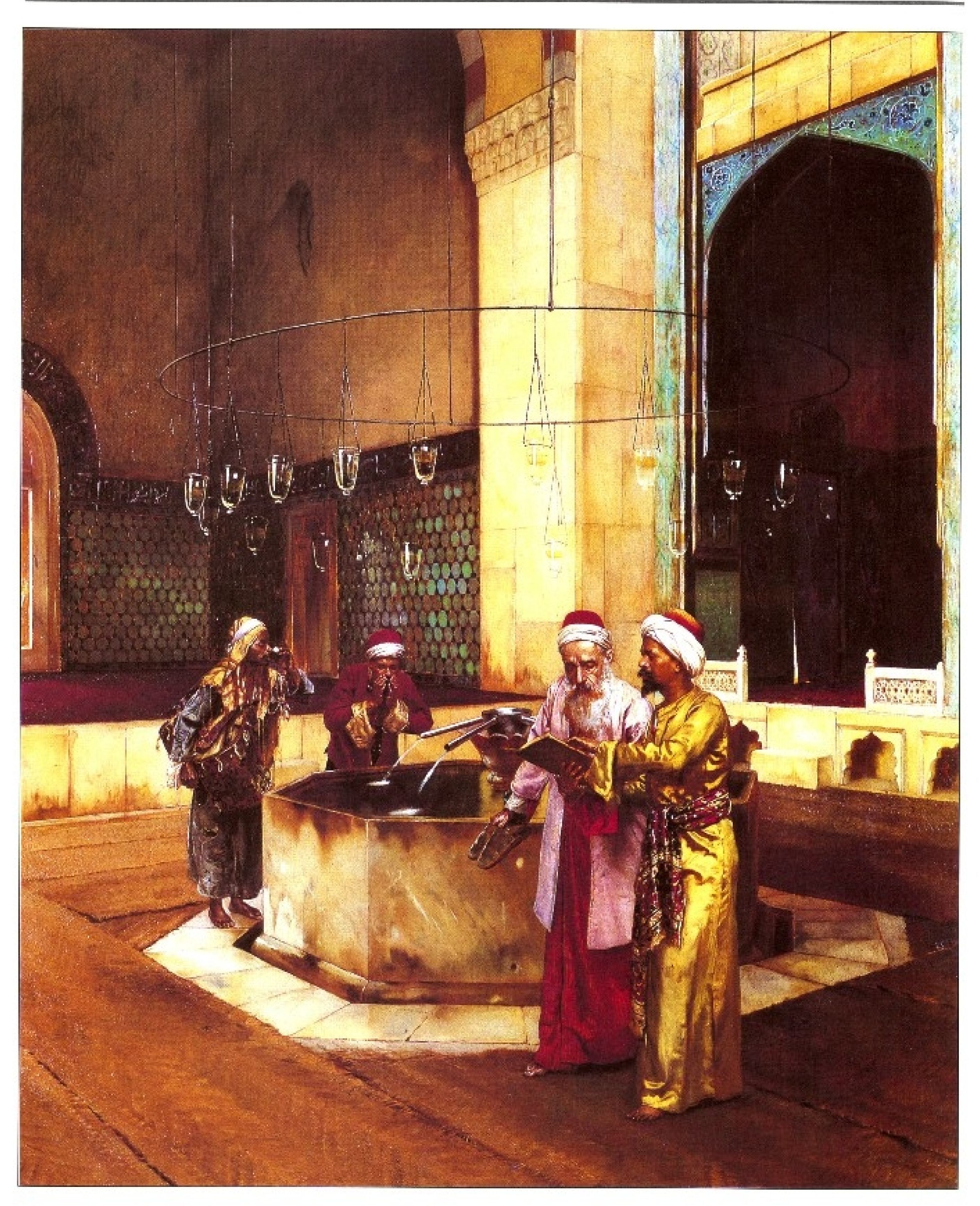


لوحة (٢٢٥) رودلف إرنست : زفة العروس . العروس تخرج من دارها مستندة على صاحباتها حافية القدمين . وفي انتظارها أسفل الدرج قبقاب العروس المزوّد بالشخاليل ، وتعلوها مظلّة يرفعها أربعة أشخاص ، بينما تعزف فرقة موسيقية ألحان الزفاف. وفي أقصى يسار اللوحة جلس أحد الفقراء ممسكا بكشكوله مستجديا طلبا للعطاء . لوحة زيتية ٩٨,٧٥×٧٢,٥سم.جاليري «المتحف» بلندن.

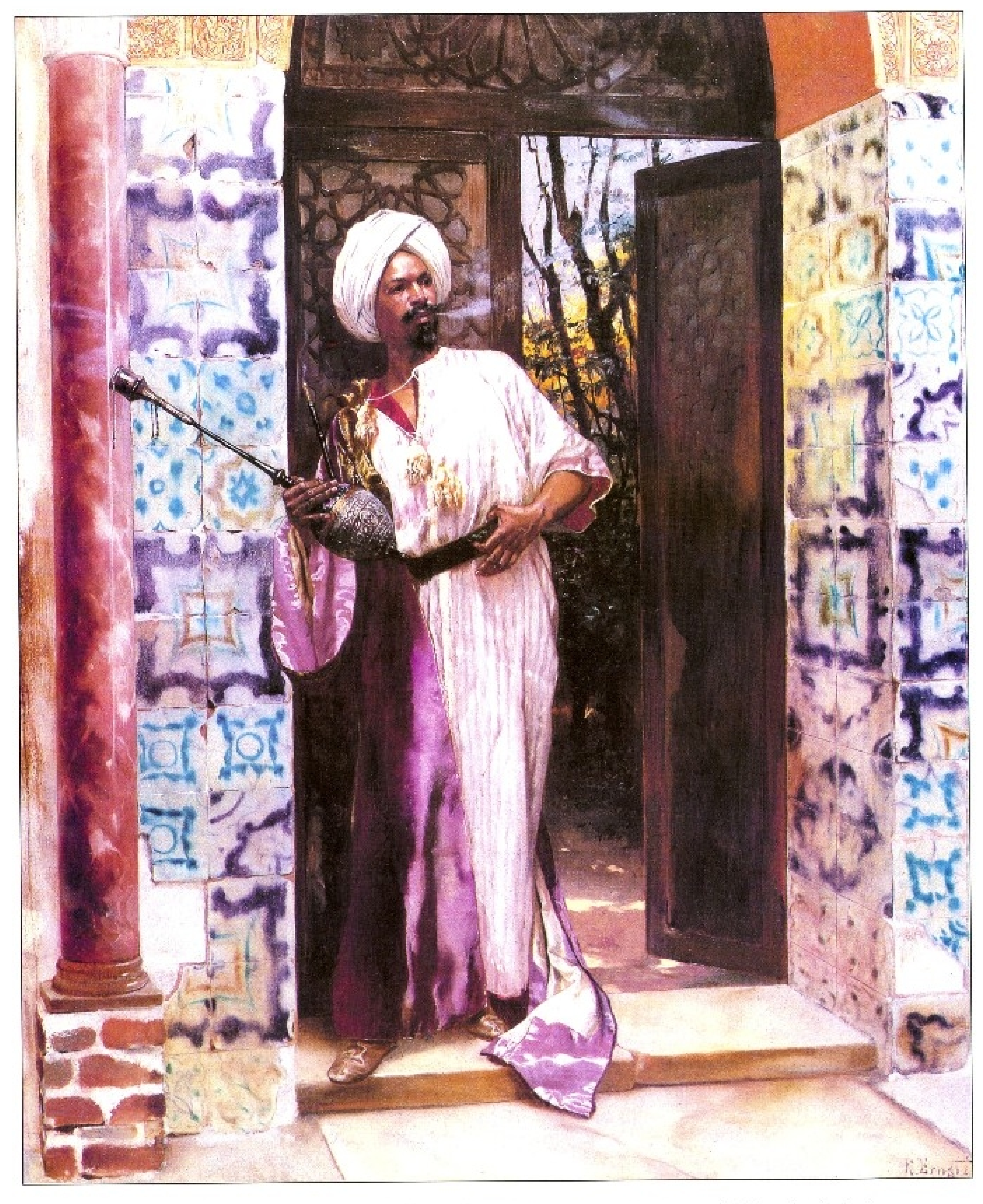
لوحة (٢٢٦) رودلف إرنست : تاجر التحف المعدنية . يعرض التاجر على أحد الوجهاء مجموعة منتقاة من تحف متجره تضم أوان نحاسية وقدور خزفية وشمعدان ضخم وبيض النعام معلّقا في شباك مندليّة ونسجية مطرزة ورفوف خشبية مطعّمة وكرسي مصحف وكشكول معلّق وقنديل نحاسي وشكمجية . وأغلب هذه المعروضات هي مقتنيات للفنان كان يحتفظ بها في مرسمه . لوحة زيتية ٦٤,٣٧×٨٠ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



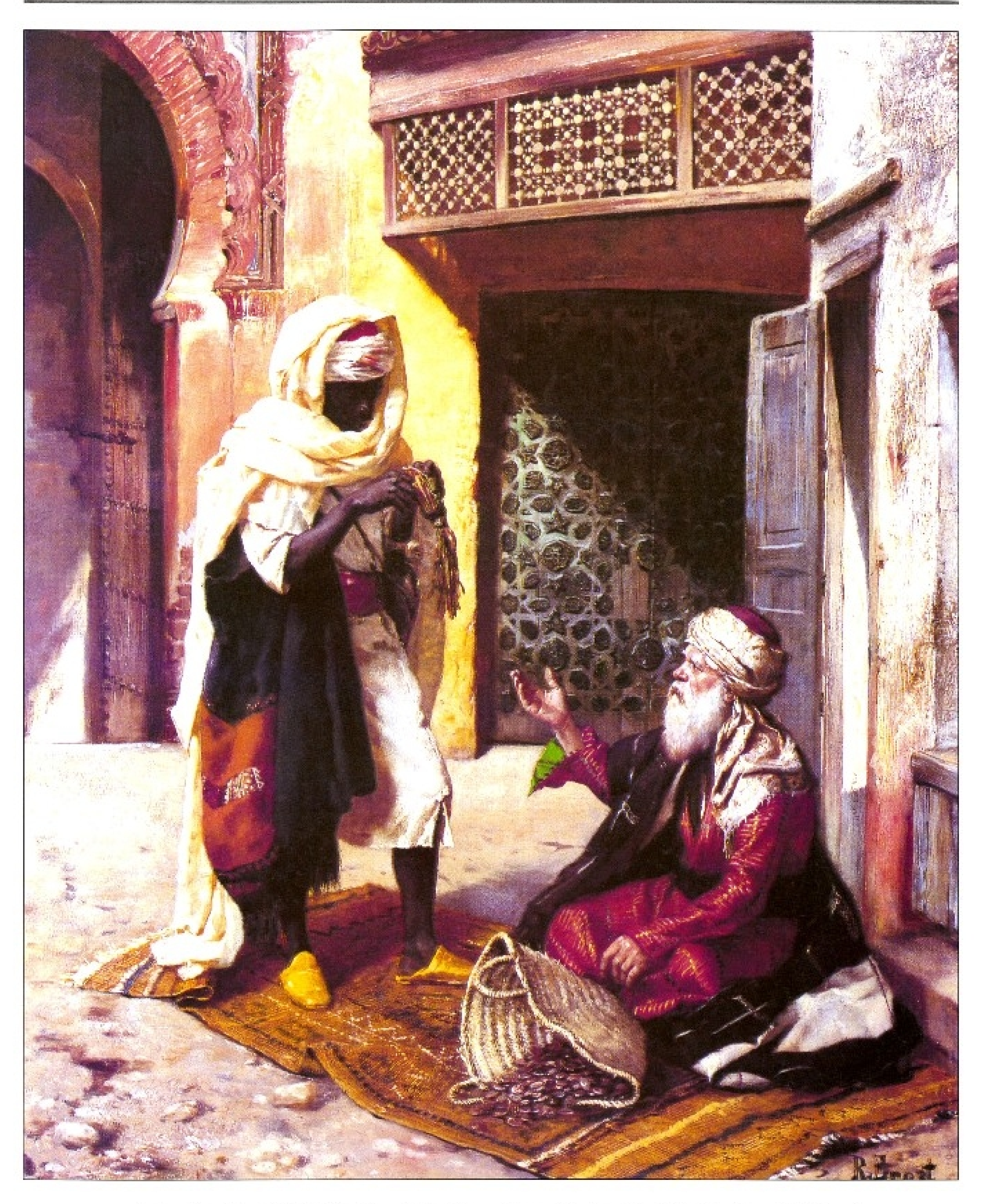
لوحة (٢٢٧) رودلف إرنست: تكفيت النحاس . وتبدو باللوحة أنواع متعددة من الأواني النحاسية مزخرفة بالحفر والتخريم والتكفيت، بينما جلس الحرفيّ يؤدي عمله أمام مدخل الحانوت ، وإلى جواره باب خشبي مزخرف بأطباق نجمية تتألف من حشوات مجمّعة بالتعشيق . لوحة زيتية ٤٢,٥×٥١,٨٧ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٢٨) رودلف إرنست . بعد الفراغ من الصلاة . رجال يؤدون أعمالا حول نافورة المسجد ، منهم من يشرب وآخر يغسل وجهه ، ويبدو اثنان منهمكان في قراءة مخطوط. لوحة زيتية ٧٨,٧٥×٩٨,٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٢٩) رودلف إرنست: حارس الدار يحمل نرجيلة نحاسية أمام مدخل دار به باب من الخشب المزخرف تكتنفه بلاطات من الخزف المزجج الملوّن . لوحة زيتية ٤٨،١٢×٦٠سم . جاليري «المتحف» بلندن .



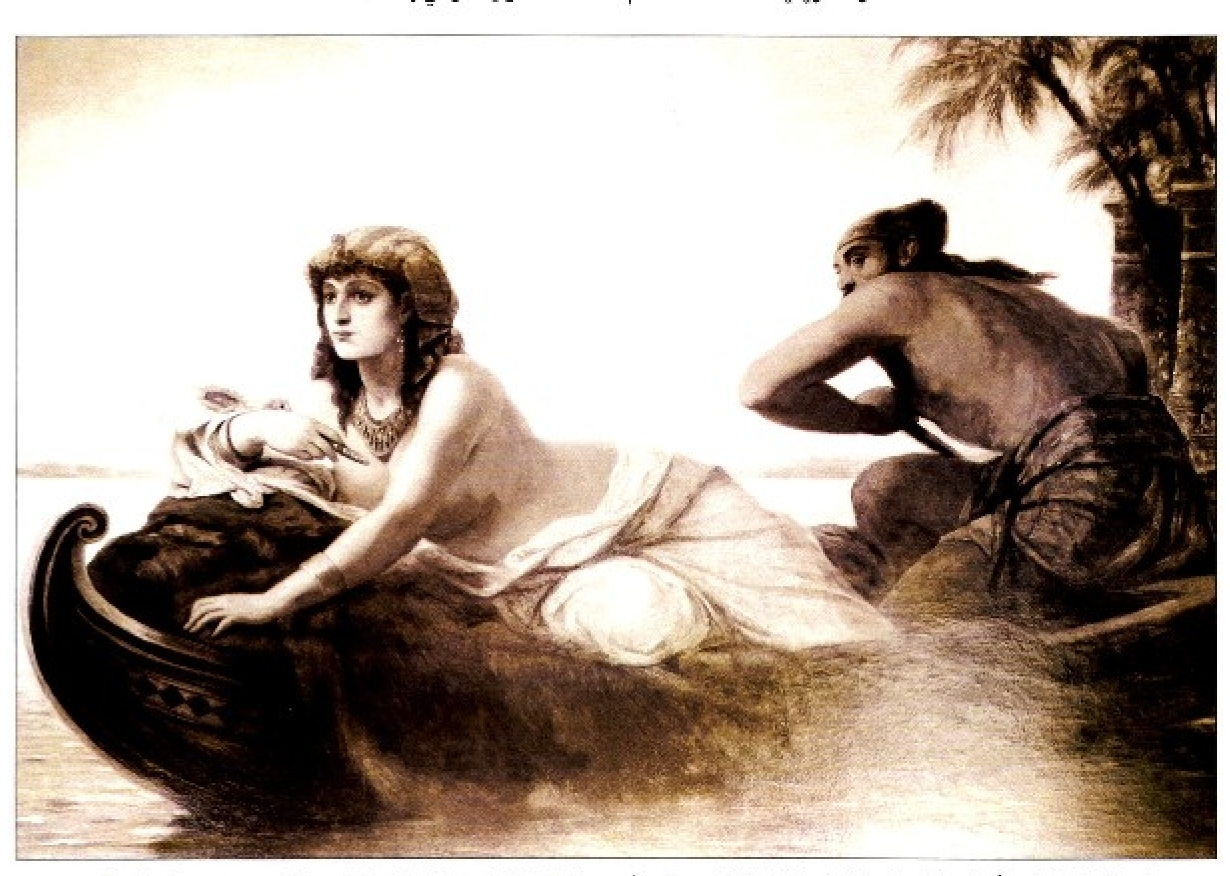
لوحة (٢٣٠) رودلف إرنست: الصرّاف يجلس على سجادة بسيطة . وأمامه « مِكْتل » [مقطف] به عملات، ويقوم بتبديل العملة لعميل نوبي. وبخلفية الصورة مدخل به باب من خشب مزخرف يعلوه جزء من مشربيّة وباب آخر معقود إلى اليسار. لوحة زيتية ٤٨،١٢×٦٠،٦٢ سم . جاليري «المتحف» بلندن .

لوحة (٢٣١) رودلف إرنست: صرّاف يفحص عُملة نقدية يقدّمها عميل، بينما يقف تابعه يحصي النقود إلى جوار خزينة النقود الزجاجية، وقد دفع الفضول صبيّة إلى مراقبة الصفقة. وذلك إلى جوار مدخل به باب نحاسي مزخرف بأطباق نجمية بالتكفيت وسط جدار مزخرف بأسلوب الأبلق. لوحة زيتية ٦٠×٨٠،٦سم. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٢٣٢) رودلف إرنست: سيدة تأخذ في زينتها بعد الحمّام، ومن خلفها وصيفتها تساعدها لارتداء ثيابها، وقد ظهر قبقابها إلى جوار المسبح، بينما جلست وصيفة أخرى تمسك المرآة إلى جوار شكمجية تحوي الحليّ والعطور. وخلفية الصورة مزخرفة بلوحات مستطيلة حولها إطارات من الخزف المزجّج، ويتدلى من السقف قنديل كروي من النحاس. لوحة زيتية ٥٥×١٠٢،٥ سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٢٣٤) هانز ماكارت : مصرع كليوباتره ١٨٧٥ . قام الفنان بتصويرها في أعقاب زيارته للقاهرة .
لوحة زيتية ١٩١ × ٢٢٤ سم . متحف الفنون القومي بكاسل .



لوحة (٢٣٥) بيڤر كليمانس (١٨٢٠ ـ ١٨٨٤): كليوباتره في رحلة نيلية . لوحة زيتية ١٤٥×٢١٠ سم. مجموعة خاصة .

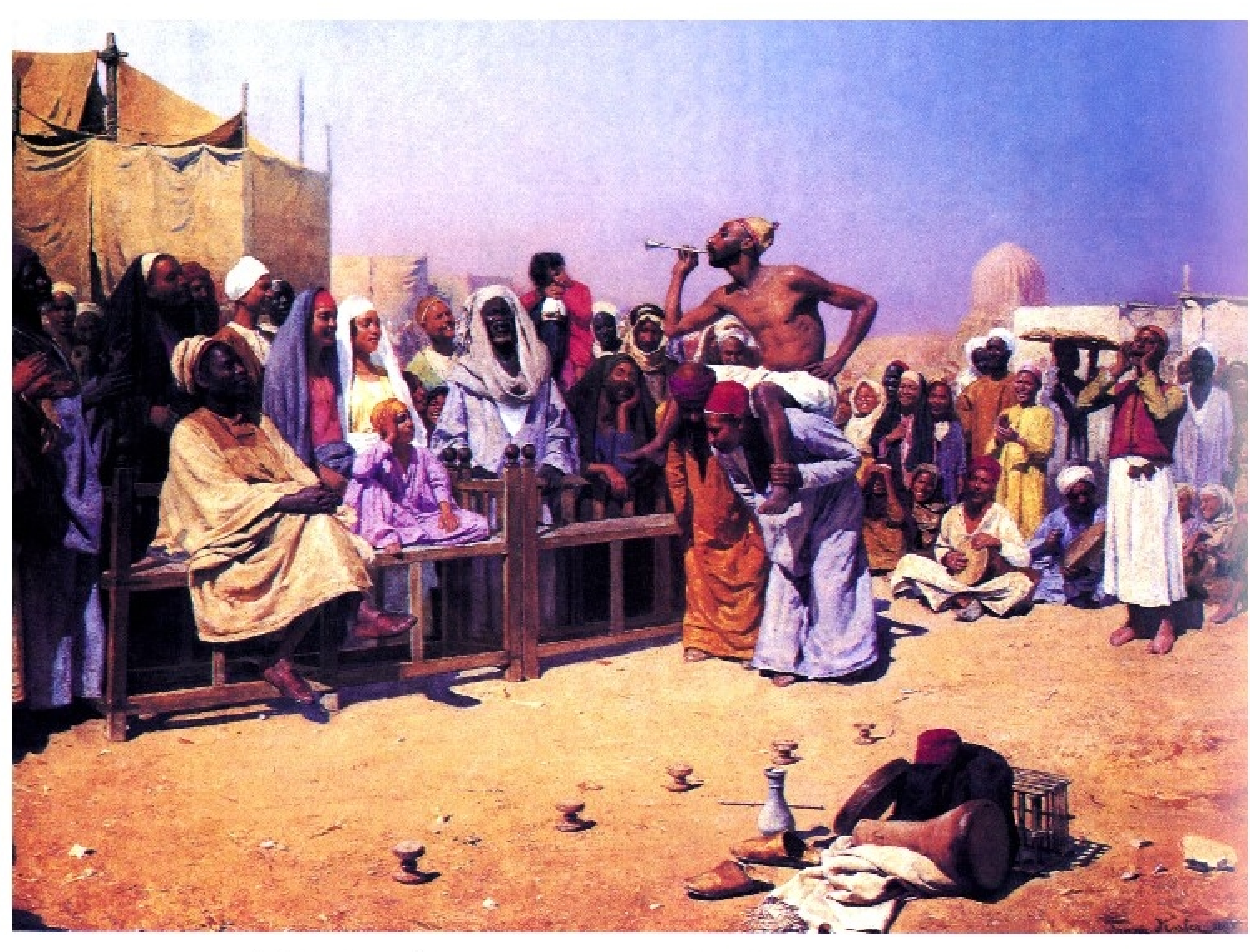


لوحة (٢٣٦) تشارلس ڤيلدا : راقصة منهمكة في الرقص فوق سجادة ، ترفع بيمناها دُفاً وبيسراها الصاجات، ويتابع إيقاعها بحماس قارع الطبلة وعازف على آلة وترية . وترتدي الراقصة سروالا مزركشا تعلوه صديرية شفّافة مخطّطة بالقصب ، وتلفّ حول خصرها حزام عريض من الساتان الأحمر. وإلى جوارها منضدة خشبية تحمل إبريقا نحاسيا وتستند إليها آلة موسيقية وترية. وفوق السجادة «دبّوس» الرقص تجلّله الشرائط الملونة والزهور المتنوعة. لوحة زيتية ٢٣,٧٥×٤١,٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٣٣) ليوپولد كارل مولر:
سوق على تخوم القاهرة ١٨٧٨.
لوحة زيتية ١٣٦×٢١٦,٥سم.
متحف الفنون الشرقية بڤيينا

لوحة (٢٣٧) تشارلس ڤيلدا : تمثال إيزيس للبيع . بائع انتيكات مقلّدة يرفع بيسراه تمثالا لإيزيس من النحاس المؤكسد بلون أخضر ليلفت انتباه المارة من السائحين ، وأمامه على الأرض قطع أثرية أخرى مقلّدة من النحاس والخشب وتماثيل من البرونز والحجر . ويقف البائع أمام خلفية أثرية غير معروفة (وإن كانت حقيقية) من الأعمدة والجدران الحجرية المزخرفة بالحفر الغائر والخراطيش الهيروغليفية . لوحة زيتية ٢٨.٧٥/٤٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٢٣٨) فرانك كوسلر : حفلة ترفيهية شعبية بإحدى قرى مصر . ويحيط بالمهرّجين نظارة مختلفو الأعمار ، متنوعو السُّحَن والثياب والوضعات . جلسوا مبهورين بما يشاهدون من ألعاب يصفّقون ويردّدون صيحات الإعجاب والتشجيع. وثمة مهرّج يعتلي ظهر اثنين من أعوانه وينفخ في بوق وآخر ينشد ، وتبدو أدوات الترفيه والطرب ملقاة على الأرض. لوحة زيتية ١٢٨.٧٥×٨٧.٥ سم .جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٢٣٩ ب) لنتز : مشهد للحياة اليومية في الحرملك. تفصيل.

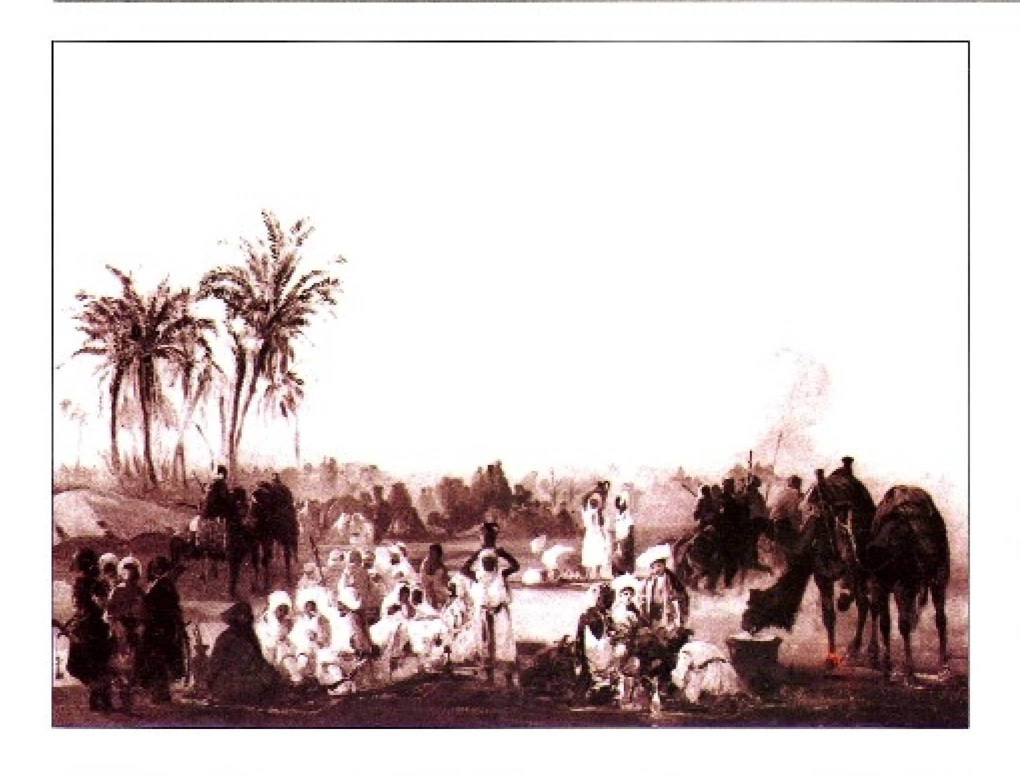
لوحة (٢٣٩أ) كارل ليبرت أوجست لنتز -(١٨٩٦):
مشهد للحياة اليومية في الحرملك. ولقد كان من المتعذّر على المصوّرين الأوربيين العثور على امرأة شرقية تقبل الوقوف نموذجا لهم، فلجأوا إلى خيالهم الجامح مستخدمين أحيانا نساء وافدات وأحيانا أخرى نساء من جنسياتهم هم لاختلاق أنماط متخيّلة تشدّ نظر المشاهد الأوربي.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك©.



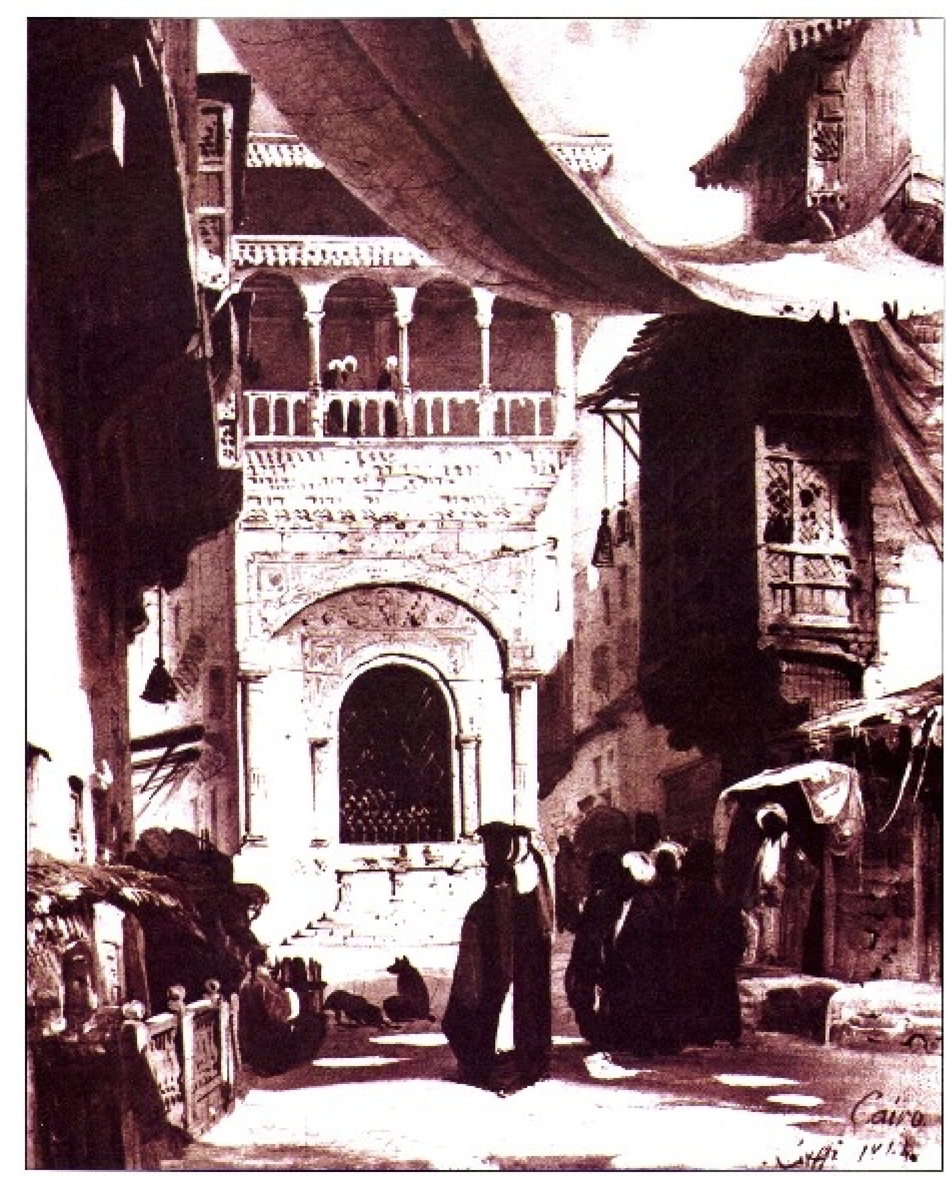
لوحة (٢٤٠) قسطنطين ماكوفسكي: عودة الكسوة الشريفة إلى القاهرة ١٨٧٥. ألوان مائية ٣٢ × ٤٨ سم . مجموعة خاصة بباريس .



لوحة (٢٤١) إيبوليتو كافي : قصر الباشا بالقاهرة ١٨٤٤ .لوحة زيتية ٢٧× ٤٤ سم . معرض إيبوليتو كافي بالبندقية .



لوحة (٢٤٢) إيبوليتوكافي : استراحة القافلة قرب أهرام الجيزة وأبي الهول . معرض إيبوليتو كافي بالبندقية.



لوحة (٢٤٣) إيبوليتو كافي: أحد شوارع القاهرة ١٨٤٤. معرض إيبوليتو كافي بالبندقية



لوحة (٢٤٥) خوان خيمينيز مارتن. غادات الحريم يزجين أوقات الفراغ. تصوير على غرار طراز الروكوكو الذى يتجلّى من فرط شغف الفنان بالأناقة أسلوبا وموضوعا. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.





لوحة (٢٤٤) ألبرتو پازيني: مياه آسيا العذبة. مجموعة خاصة.

الفصل الخامس

المصوّرون الإنجليز

حفلت معظم مؤلفات القرن الثامن عشر الإنجليزية عن رحلات الشرق الأوسط بتصاوير من رسم المؤلفين أنفسهم تتخللها أحيانا لوحات لفنانين محترفين. واعتاد مَنْ كانت لهم قدرة على الرسم من بين هؤلاء على أن يبعثوا برسومهم إلى حفّارين لم يكونوا قد زاروا الشرق، وكثيرا ما كان هؤلاء يبدّلون في تلك الرسوم وفق هواهم، وكم استهوت صورٌ من بين هذه اللوحات بعضا من الفنانين لم يكونوا هم الآخرون قد زاروا الشرق فيُحيلونها عملا فنيا آخر لاصلة له بالأصل الأول. ومع اضمحلال الإمبراطورية العثمانية انتشرت بدعة الولع بالإكزوتية، وكانت فرنسا كما قدّمنا هي الأولى في الولع بكل ماهو تركي. وعلى حين وجدنا الفنانين الفرنسيين المقيمين باستنبول وما حولها أسبق إلى استخدام مواهبهم في هذا المجال، لم نجد السفراء الإنجليز في استنبول يلقون بالاً لرعايةمواطنيهم من الفنانين في استنبول إلاّ في الربع الأخير من القرن الثامن عشر، وكان أولهم هو سير روبرت إينسلي حين أخذت كل سفارة كبرى تباري الأخرى في أن تضم إليها عددا من الفنانين. ويكشف عن جهود إينسلي في تنوير الرأي العام البريطاني ما قدمه من مؤلفات متلاحقة بعنوان «مشاهد» لمصر وفلسطين والولايات العثمانية بأوربا وآسيا رسمها بطريقة الحفر الحمضي المائي Eau-Forte الفنان الموهوب لويجي مايير(٦٠) ما بين عامي ١٨٠١، ١٨١٠ نعرض منها ثلاث عشرة لوحة نادرة عن مصر.

ويكشف هذا الكتاب عن انتقال الاهتمام في أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر إلى تصوير المعالم المعمارية وما يحيط بها من مشاهد إكزوتية غريبة الطابع، مصحوبة بشروح غزيرة مستفيضة. وتتصدّر الكتاب لوحة لمقياس النيل الشهير في جزيرة الروضة بالقاهرة **(لوحة ٢٤٦)**، تليها مباشرة لوحة شاملة لأهرام الجيزة. وما أكثر ما كانت هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر الحمضي تُستنسخ بالألوان المائية فوق ألواح الزجاج لعرضها بواسطة الفانوس السحري - سلف البروجكتور العصري - في شتى المدن الأوربية **(لوحات من ٢٤٧ إلى ٢٥٨)**.

وكان العديد من الرحّالة الذين زاروا الشرق الأدنى بكثرة قرب نهاية القرن الثامن عشر على مستوى عالٍ من الكفاية الفنية، فقد كان معظم أثرياء الإنجليز قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي من هواة الرسم، ومَنْ لم يكن يجيد التصوير منهم اصطحب معه في رحلته رسّاما. وقد بدأت إنجلترا تفيد من الطرز المصرية القديمة حتى من قبل حملة نابليون، فقد أمضى الفنان الهاوي توماس هوب بضع سنين في تسعينات القرن الثامن عشر بين أطلال شرق البحر المتوسط يقتني التحف ويستوحي الآثار حتى ضمّن كتابه الذائع الصيت الذي نشره عام ١٨٠٧ عددا من تصميماته للأثاث مستخدما الصيغ المصرية القديمة(٦١).

(٦٠) Luigi Mayer: **Views in Egypt. From the Original drawings in the possession of Sir Robert Ainslie.** London 1804

(٦١) Thomas Hope: **Houschold Furniture and Interior Decoration Executed by Thomas Hope.** London 1807

لوحة (٢٤٦). لويجي مايير: مقياس النيل بجزيرة الروضة





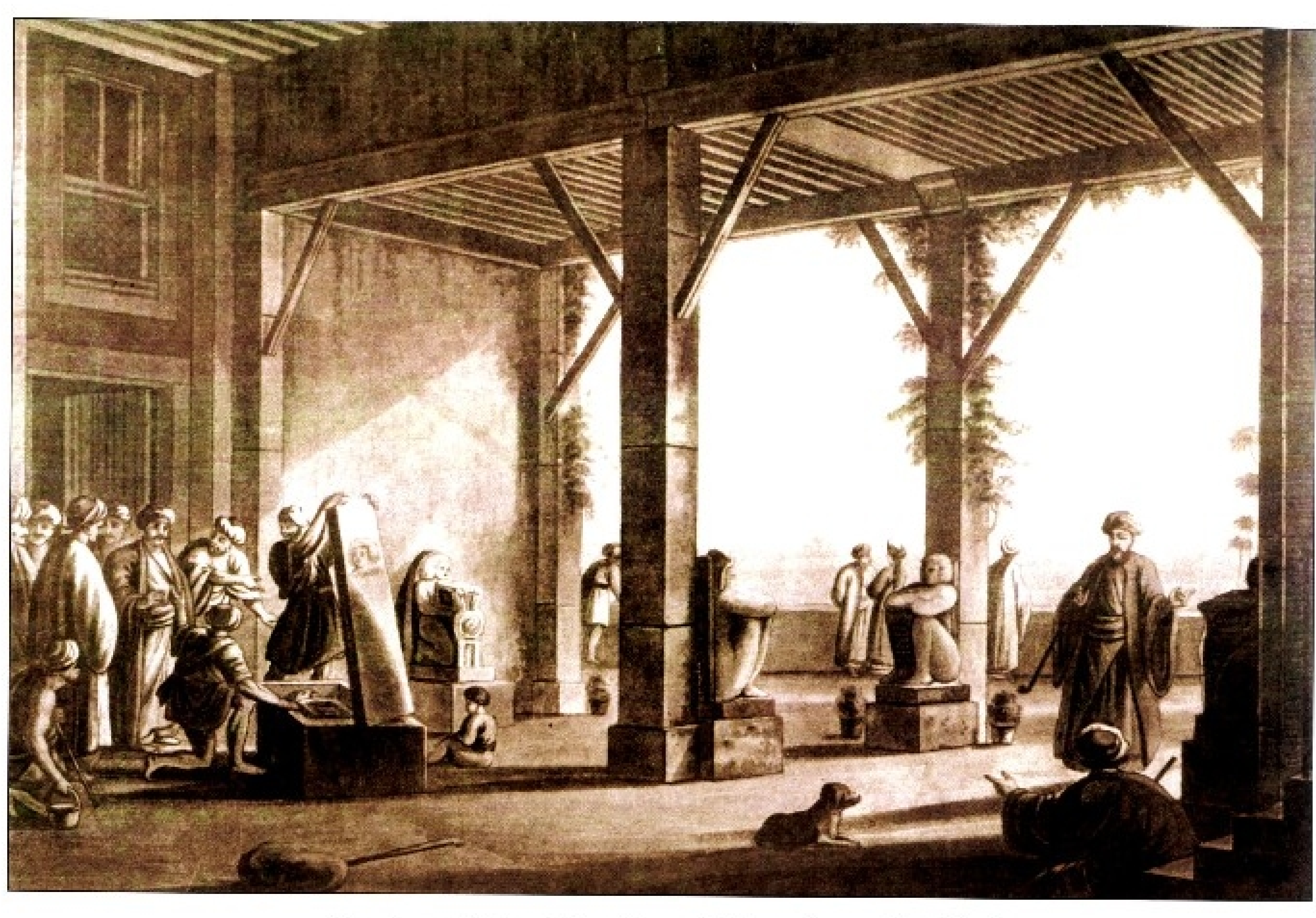
لوحة (٢٤٧) لويجي مايير: هرم خوفو وهرم خفرع.



لوحة (٢٤٨) لويجي مايير: رأس «أبو الهول».

جميع لوحات لويجي مايير منقولة عن نسخة أصلية كان يقتنيها المرحوم د. مجدي وهبه اذن متفضلًا باستنساخها

لوحة (٢٤٩) لويجي ماير: سرداب صاعد يؤدي إلى غرفة الدفن المعروفة باسم غرفة دفن الملكة بالهرم الأكبر.



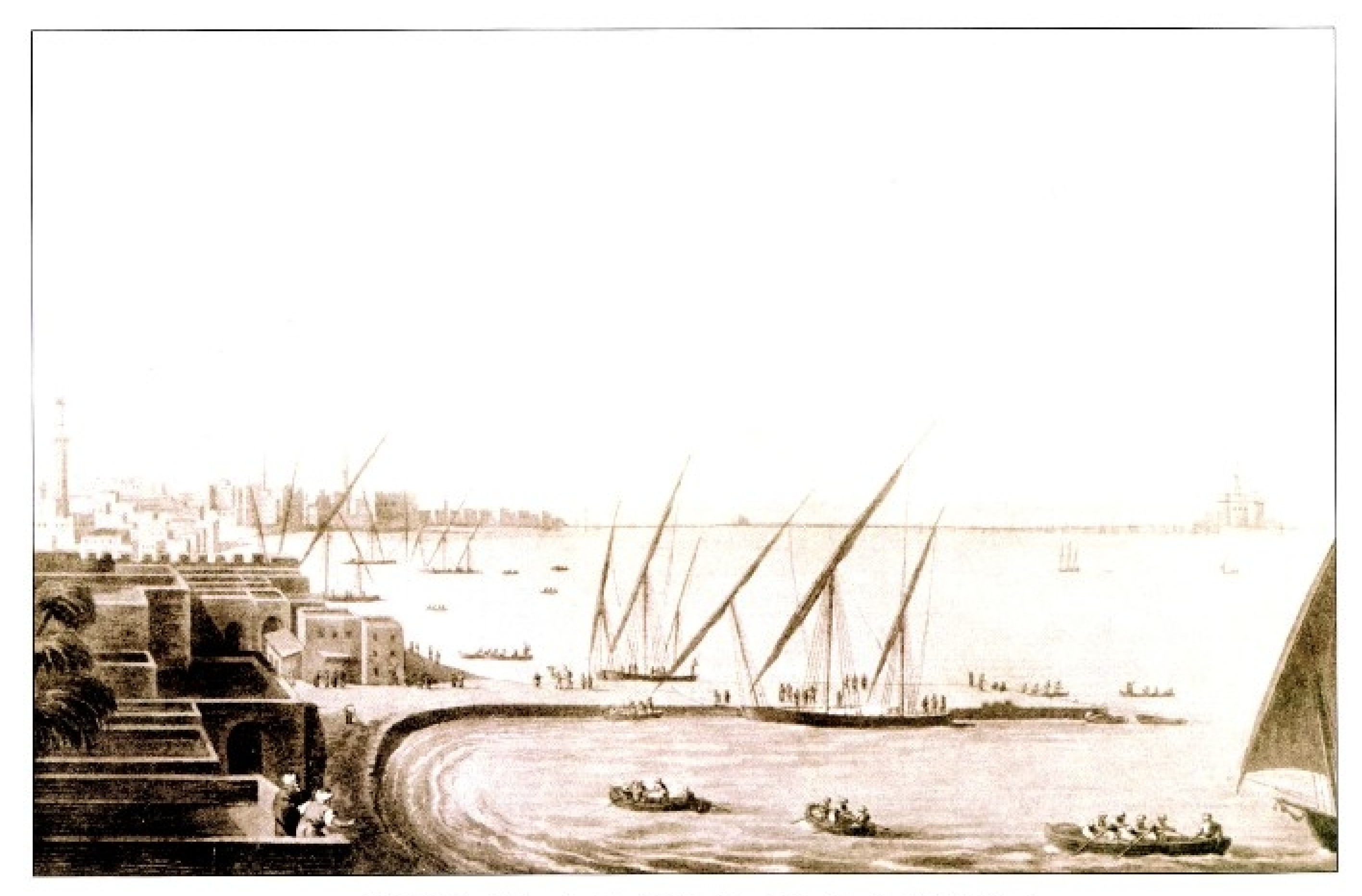
لوحة (٢٥٠) لويجي ماير . عاديات مصرية مصطفة في مدخل أحد بيوت بولاق .



لوحة (٢٥١) لويجي ماير : مشهد سور الإسكندرية القديم ، وتبدو من ورائه مسلّة كليوباترة، المعروفة باسم إبرة كليوباترة .



لوحة (٢٥٢) لويجي مايير: مدينة رشيد .



لوحة (٢٥٣) لويجي مايير: جانب من مدينة الإسكندرية حيث تبدو قلعة قايتباي .



لوحة (٢٥٤) لويجي مايير: الميدان الرئيس بمدينة القاهرة حيث يبدو قصر مراد بك .



لوحة (٢٥٥) لويجي مايير: جنود المماليك في عرض عسكري بأحد الميادين.



لوحة (٢٥٦) لويجي مايير: مملوك أثناء التدريب .



لوحة (٢٥٧) لويجي مايير : أحد البكوات المصريين .



لوحة (٢٥٨) لويجي مايير: الغوازي.



لوحة (٢٥٩) جوزيف بيتْول. قافلة حطت رحالها في الصحراء لتأخذ قسطا من راحة. جاليري المتحف بلندن (١٨٤٠-١٩٠٠).

ومن بين روّاد التصوير الإستشراقي الإنجليز كان وليام بارتليت أكثرهم نشاطا وأبهرهم إنتاجا. وأغلب الظن أنه قبل أن يقضي نحبه عام ١٨٥٤ وقد بلغ من العمر خمسة وأربعين عاما، وهو في طريق عودته إلى بلاده بعد رحلته الخامسة إلى الشرق الأوسط، كان قد أنجز أكثر من ألف رسم احتواها مايربو على إثني عشر كتابا[٦٢]. وكما كان بارتليت ماهرا في الرسم والتصوير كان كذلك مبدعا في الكتابة والتأليف، وجاءت تصاويره للمناظر الطبيعية والشخوص في أزيائها الرومانسية وأطلال القصور مصحوبة بتعليقات تتفق وجنوحه إلى الخيال. وكانت فلسطين محطّ حماسته لشغفه بالشخصيات والمواقع التي وردت في الكتاب المقدس **(لوحات من ٦٣ إلى ٦٨)**. ولم يفت بارتليت أي تفصيل ديني أو دنيوي أو مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة ومن تاريخ المنطقة إلا وسجّله، كما أنه شارك بونومي ودافيد روبرتس في فن الوصف الطوبوغرافي المعروف باسم «الديوراما»، والمتمثّل في تصاوير مكبّرة للمناظر الخلوية الطبيعية لوفق تخطيطات أوّلية. وكانت هذه اللوحات تُعرض في مختلف المدن الإنجليزية لينعم بمشاهدتها كل من يقعد عن زيارة متاحف لندن ومعارضها أو من يتعذّر عليه زيارة الشرق الأوسط.

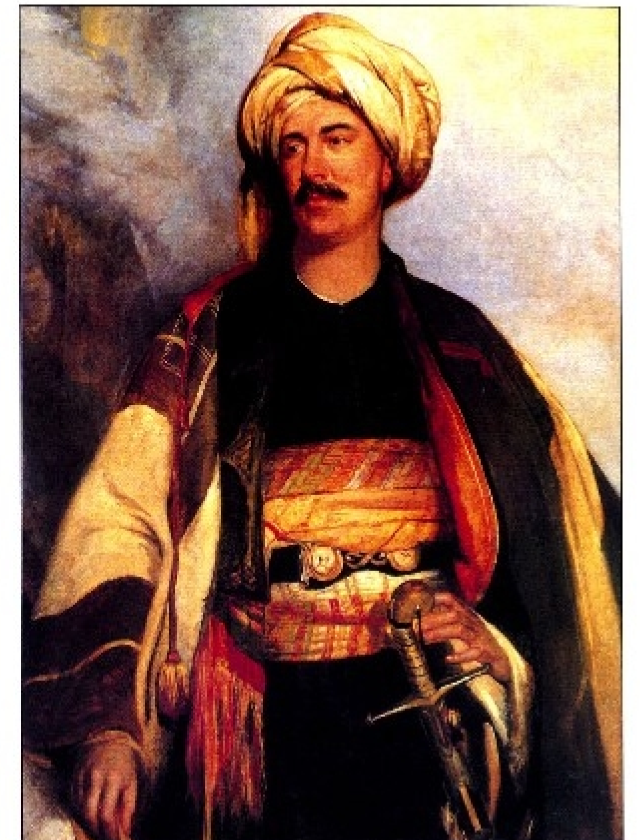
وثمة فنان إنجليزي آخر هو جوزيف بيتْول، نبغ في الرسم بالألوان المائية والصمغية [جواش] وإن لجأ إلى الزيت أحيانا. وكانت معظم موضوعاته مشاهد من مصر وسيناء والقدس، تناول فيها بصفة خاصة مسيرة القوافل في الصحراء، تتصدّرها على الدوام ناقة بديعة ناصعة البياض، فقد ظلّت الصورة الغالبة المسيطرة على أذهان الأوربيين عن الشرق هي قافلة الإبل التي قلّ أن يخلو رصيد أي مصوّر استشراقي منها. وقد جاءت رسوم بيتْول على درجة كبيرة من التماسك، شديدة التطابق مع الطبيعة، تتجلّى فيها بوضوح مقدرة هذا الفنان التشكيلية **(لوحة ٢٥٩)**.

وليس هناك شك في أن مشاهد العصور الماضية التي كان يجري تصويرها على قدم وساق كانت موضوعات جديرة بالتسجيل[٦٣]، غير أنه مع تذليل وسائل السفر وعقبات الترحال غدت الولايات العثمانية تجتذب المحترفين من الفنانين أمثال وليام مولر[٦٤] وإداورد لير الذين جاوز اهتمامهم تصوير مناظر العصور الماضية إلى الوصف الطوبوغرافي للمنطقة، وأمثال چون فردريك

(٦٢) انظر : الفصل الأول .

(٦٣) Picturesque صفة لما هو جذاب جدير بالتصوير لأي موضوع له سمات خاصة تؤهّله لكي يسجّل تصويرا، كأن يكون بديع التنسيق، مثيرا للخيال أو للغريزة الفنية (م . م . م . ث).

(٦٤) William Muller ١٨١٢-١٨٤٥



لوحة (٢٦٠) روبرت سكون لودر. داڤيد روبرتس بالزيّ الشرقي.

لويس وداڤيد ويلكي(٦٥) اللذين سجلا سحر الشرق الغامض في الصور الشخصية ومناظر الطرقات والأزياء المتنوعة . وكان مولر قد قصد الشرق الأوسط عام ١٨٣٧ وهو في الخامسة والعشرين من عمره ومات شابا بعد ذلك بثمان سنوات . من أجل هذا كانت الكثرة من تصاويره نابضة بروح الشباب والنظرة الشاعرية .

وكانت شهرة كل من داڤيد روبرتس(٦٦) وجون فردريك لويس(٦٧) قد ذاعت بفضل تصاويرهما لإسبانيا التي زاراها عام ١٨٣٠ بعد طوافهما بأنحاء القارة الأوربية . وقد امتدت رحلة روبرتس **(لوحة ٢٦٠)** إلى طنجة في أول رؤية له للبلاد العربية قبل زيارته عام ١٨٣٨ لمصر والشرق الأدنى التي وضع عنها كتابه الضخم «الأراضي المقدسة ومصر والنوبة»(٦٨) **(لوحة ٢٦١)** ضمّنه مجلدات ثلاثة فضلا عن مجلّده عن مدينة القاهرة، ولعل العمارة الإسلامية التي كانت شبه مجهولة في أوربا وقتذاك قد اكتسبت بُعدا جديدا بفضل لوحات روبرتس عن مساجد القاهرة وأضرحتها وجبّاناتها **(لوحة ٢٦٢)** وبخاصة عن جامع السلطان حسن، ولعل من الغريب أيضا أن يهدي كتابه وهو الإنجليزي إلى ملك فرنسا لوي فيليب . وقد أضفى عليه هذا الكتاب شهرة واسعة جعلت منه ألمع الرسامين الذين زاروا المنطقة حتى إن الملكة ڤيكتوريا تشوّفت إلى رؤية هذه اللوحات التي جرى عرضها في لندن وسائر المدن البريطانية، وكان من أسبق المشتركين لاقتناء هذا الكتاب أسقفا كانتربري ويورك . وأغلب الظن أن عمله في مستهل حياته مصمّما للمناظر في مسارح أولدڤيك ودروري لين ثم كوڤنت جاردن حيث صمّم ورسم سبعة عشر منظرا لأوبرا «الاختطاف من السّراي» لموتسارت وغيرها كان سببا في شحذ حسّه الدرامي وسيطرة الطابع المعماري على أسلوبه، الأمر الذي يتجلّى في شتّى لوحاته المتنوّعة عن مساجد القاهرة والمعابد الفرعونية وآثار الصعيد والنوبة **(لوحة ٢٦٣)**، تلك التصاوير التي تتميّز بالدقة والتؤدة، والمترعة بالحيوية الآسرة الناقلة لسحر الشرق كما تتجلّى فيها موهبته رسّاما يُجيد توزيع الكتل، إذ كان على جانب كبير من الحسّ بنسب التكوين في الصورة، كما كان بارعا في إخضاع الجزئيات للكل دون أن تفقد لوحاته شيئا من ثرائها .

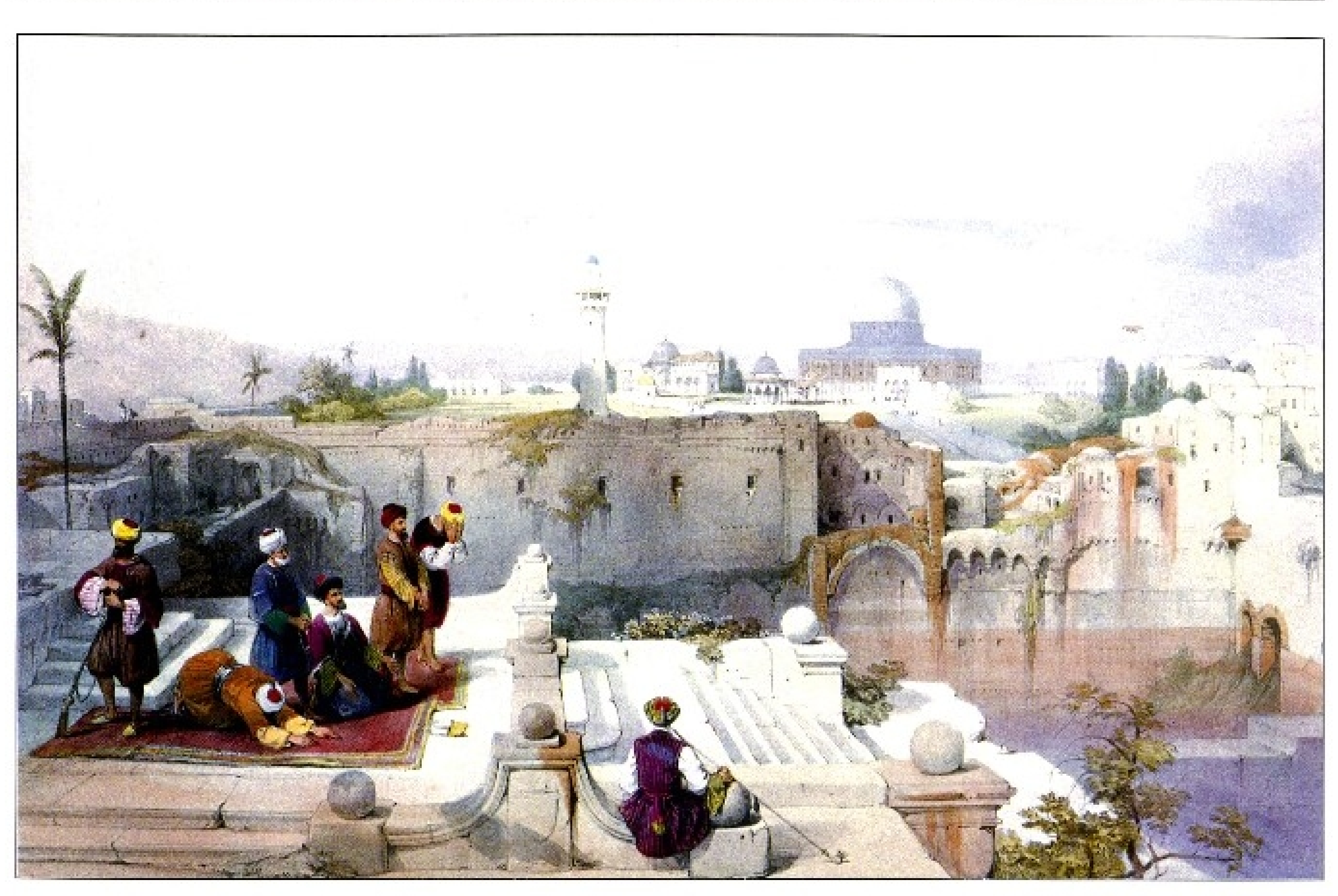
وقد خلّف لنا داڤيد روبرتس إلى لوحاته الفنية الرائعة يوميات رحلته في مصر التي يسرد فيها انطباعاته ونشاطه الفني وإن لم يخل هذا وذاك من عبارات لاذعة هنا وهناك . فبعد أن زار الإسكندرية **(لوحة ٢٦٤)** وطاف بأنحاء مصر العليا حتى الشلال الثاني في مركب يعلوه العلم البريطاني وسجّل رحلته رسما وتصويرا عاد إلى القاهرة التي وجد أنها لا تدانيها مدينة أخرى بمناظر طرقها وطرز مبانيها وأسواقها العامرة . وإذا هو يهيم بمساجدها فسعى إلى عباس باشا ليأذن له بالاختلاف إليها لتصويرها بعد أن حال بينه وبين ذلك خدم تلك المساجد إذ عدّوه زنديقا كافرا، فأذن له عباس باشا مشترطا عليه ألا تكون فرشاته من شعر الخنزير ! ، وجعل في صحبته جنديا إنكشاريا يدفع عنه الجماهير التي تُزحمه وتعترض سبيله وهو يصوّر، ولذلك كان يزهو بأنه أول فنان أتيح له أن يرسم هذه المساجد من الداخل، معترفا بأن ما يتكبّده من عناء يهون أمام

(٦٥) David Wilkie
١٧٨٥ - ١٨٤١

(٦٦) David Roberts
١٧٩٦ - ١٨٦٤

(٦٧) John Frederick Lewis
١٨٠٥ - ١٨٦٧

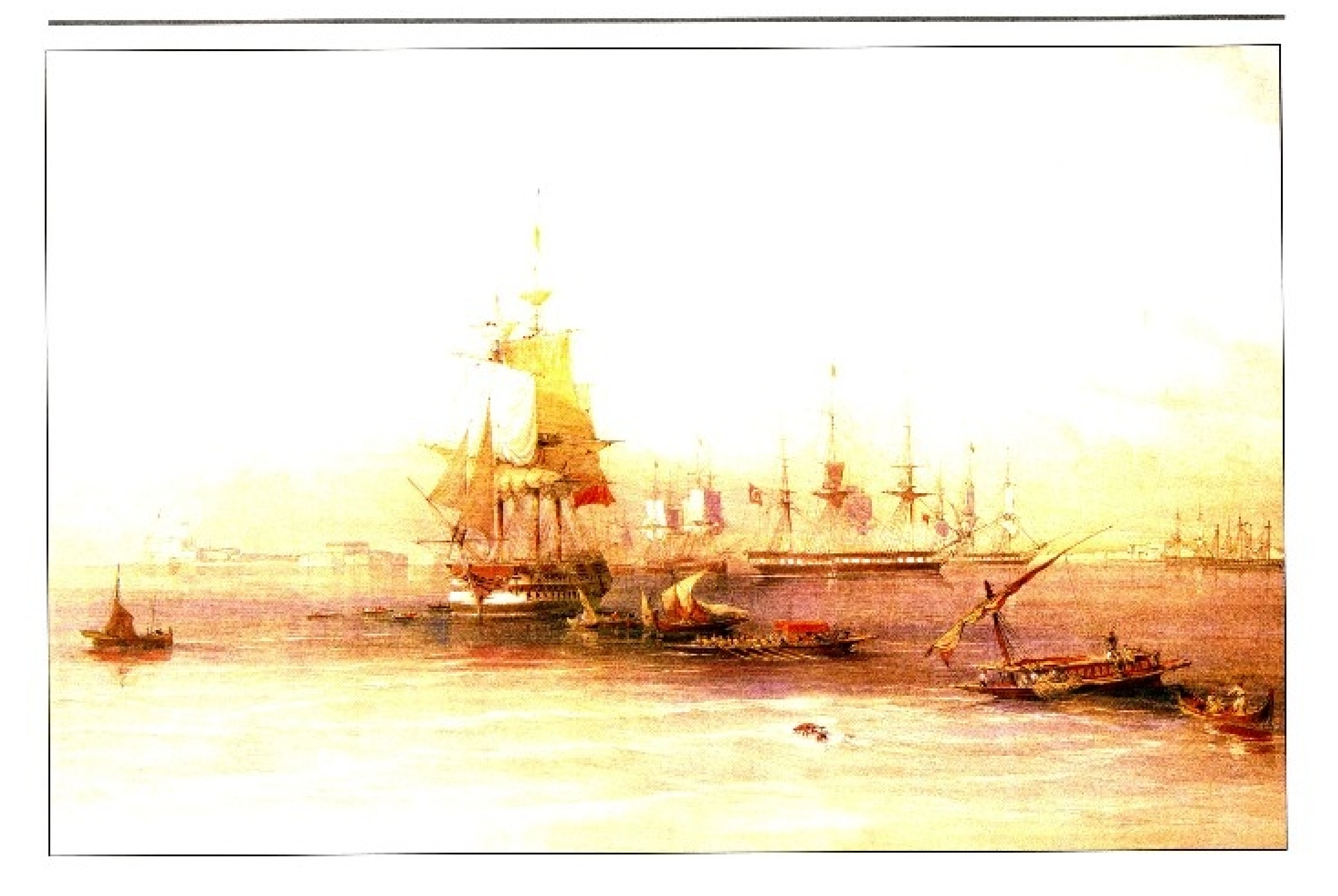
(٦٨) David Roberts: **Egypt and Nubia. From drawings made on the spot, With historical description by** William Prockeden. Lithographs by Lows Louis. London 1846-48. F. C. Moon, Publisher in ordinary to her Majesty. 20 Threadneedle Street. London 1840.



لوحة (٢٦١). داڤيد روبرتس: مسجد « عمر » بالقدس.



لوحة (٢٦٢). داڤيد روبرتس : موكب جنائزي في طريقة إلى الجبانة شرقيّ القاهرة ١٨٤٦ . لوحة زيتية ٥ر٦٩× ٩١ سم . مجموعة خاصة .



لوحة (٢٦٤). دافيد روبرتس: ميناء الإسكندرية.

الجمال الباهر الذي انفرد بتصويره لهذه المساجد التي حيل بين الأوربيين وبين النفاذ إليها حتى وصفها المصور وليام مولر عام ١٨٣٨ بأنها «حرمٌ مقدس موصد»، غير أنّا نجده مع هذا يقرّ بأنه لم يكن يضيق بمسلك المواطنين نحوه خلال أدائه عمله، خاصة بعد أن أخذ بنصيحة القنصل البريطاني فتزيّا بالزي التركي وحفّ شاربه.

وكان مما أكّدَه ضيق الشوارع وازدحامها واكتظاظ الأسواق التي كانت تعوقه أثناء قيامه بالتصوير، فكتب إلى ابنته قائلا: «إني إلى ما أجده من الأهالي من فضول أخشى أن تطأني النُّوق بأثقالها فأتحوّل أنا الآخر إلى مومياء، فمشهد الإبل على مافيه من جمال قد يكلّفك حياتك. وكم وددت لو أنك معي ولو ساعة من زمان في سوق من هذه الأسواق، ويالها من أسواق تختلط فيها الشعوب الشرقية جمعاء: من أتراك ويونان بثيابهم الغريبة، ومن بدو أشتات في أزيائهم لم تظلّهم أسقف أو تضمّهم جدران وهم على هذا جميعا مسلّحون، ومن أخلاط متنافرة من المشرّدين المتسكّعين، ومن أرسال من النساء المحجّبات يمتطين الحمير أو البغال يحرسهن عبيد يمشون في إثرهن سود وبيض وذكور وإناث. يالها من أسواق تتنوّع عروض سلعها التي جمعت بين سلع الشرق والغرب. ثم ما أدراك بأصحاب الحوانيت في وقارهم وهم جامدون في أماكنهم لاينزعون مباسم الشّبوك من أفواهم ولاينبسون بكلمة ولا يردّون جواب سائل. ولا تظني أن التدخين في مصر قاصر على الرجال وحدهم بل إن النساء في مصر هن الأخريات يدخنّ في بيوتهن وإن كن لايستخدمن النرجيلة الشائعة بين الرجال بل يستخدمن نرجيلات أخرى أغلى ثمنا. ولأتركك الآن على تلك الإنطباعة في السوق لألقاك عند عودتي، وعندها ستعرفين الكثير عن القاهرة من يومياتي التي سجّلتها تباعا، وكذا سترين أجمل مجموعة من الرسوم التي صُوّرت عن الشرق».

لوحة (٢٦٣). دافيد روبرتس: غلاف كتاب روبرتس عن الآثار الفرعونية.



لوحة (٢٦٥). دافيد روبرتس: دافيد روبرتس برفقة القنصل البريطاني أثناء عرضه مشروع توماس واجهورن لتحسين الطريق البرّي إلى السويس على محمد علي باشا.

وكان مما يثيره ويحنقه أن ما ألحقه الطفيليون من مغتصبي الآثار والتحف بأقدم نماذج الفن الرفيع لم يقف عند حد تشويهها ببَتْر يد أحد التماثيل التي حفظها الزمن سليمة أو اقتطاع أصبع من قدمها، بل إنه امتد إلى العدوان على قداسة المظهر الخارجي لهذه التماثيل بحفر أسمائهم الإنجليزية حتى على جباه الآلهة. وكان داڤيدروبرتس قد التقى بمحمد علي في قصره بالإسكندرية بصحبة القنصل البريطاني كامبل وسط حشد من ضباطه. فاسترعى انتباهه ضآلة جسده وتثاقل مشيته التي تنتقص من هيبته في رأيه وغرابة زيّه التركي وطربوشه الأحمر وكثافة لحيته البيضاء بياض الثلج. وكم تمنّى طوال المقابلة التي دامت عشرين دقيقة لو أنه كان يحمل خلالها قلما وورقة يسجل عليها ملامح هذا الوجه المتفجّر حيوية في پورتريه، وإن كان قد سجّل هذا اللقاء من الذاكرة بعد ذلك في إحدى لوحاته المطبوعة بطريقة الحفر **(لوحة ٢٦٥)**. وقد ألحّ سعيد باشا ابن محمد علي على مشاهدة لوحات روبرتس الذي ماكاد ينتهي من عرضها عليه حتى طالبه بإنجاز صورة شخصية له. وقد اعترف روبرتس في يومياته بأنه أحسّ بالحرج إذ لم يسبق أن اجتذبه تصوير البورتريهات إلا في القليل النادر، بالإضافة إلى أن ترهّل قوام سعيد وقسمات وجهه المُبهمة وغير المعبِّرة لم تثر فيه رغبة في تصويره، وبخاصة حَوَل عينه الذي كان يحيّر أمهر المصوّرين، غير أنه لم يجد مهربا من الاستجابة لمطلب الأمير.

ويذهب جيمس بالانتين[٦٩] مؤرخ حياة هذا الفنان إلى أن روبرتس كان يتمتع بقدرة بصرية نادرة، إذ كان يلتقط بنظرة واحدة مساحة فسيحة من المنظر الذي يرنو إليه ثم يعكف على رسمه دون حاجة إلى التطلع إليه من جديد، وبهذه الملكة الفريدة أمكن لروبرتس أن يصوّر ضعف ما قام به أي مصوّر آخر وبنصف الجهد المبذول. وكان روبرتس على وعي بمغالاته أحيانا في خلع الأهمية على الموضوع الذي يصوّره، كما كان كثير التخوّف من أن يؤدي إسرافه في تصوير التفاصيل الدقيقة إلى التضحية بطاقة الرسم الخلاّقة، ذاهبا إلى أن العجالة المبدئية من شأنها أن تكون سطحية، ومع ذلك فقد تكون هذه الصيغة هي التي تسبغ عليها الجاذبية. ولذا كان يؤمن بأن مثل هذه العجالات أشدّ إرضاء للمشاهد على بساطتها منها بعد استكمال صيغتها النهائية المزدحمة بالتفاصيل الدقيقة التي تتناقص معها الطاقة المصاحبة للانفعال الوجداني والقوة الكامنة في الانطباع الوهلي الأول للمشهد. ومع أن جولة الشرق الأوسط كانت حلم حياته منذ الصِّبا إلا أنها كانت في الوقت نفسه مشروعا تجاريا مُربحاً بالنسبة له. وقليل هم الفنانون الإنجليز من مستوى روبرتس الذين استطاعوا زيارة تلك الرقعة الفسيحة التي اجتازها هو في رحلة واحدة، كشف فيها بريشته عن مصر والنوبة والأرض المقدسة وبعلبك، ولم يمنعه غير المرض من زيارة دمشق وتدمر **(لوحات من ٢٦٦ إلى ٣٠٣)**.

وليس من المعروف إن كان روبرتس قد استعان في تصاويره بآلة الكاميرا المضيئة التي تضفي الدقة على اللوحات المصورة، غير أن مستوى صوره الرفيع يكشف عن دقة في التفاصيل تنطق ببراعة هذا الفنان، بقدر ما يكشف تأمل جملة من التعديلات الدقيقة التي أدخلها عن عمد على نسب بعض المعابد المصرية عن أنه لم يستخدم هذه الآلة. فثمة مواقع كان من المتعذر عليه استخدامها فيها، فتصاويره للمساجد على سبيل المثال تضم مشاهد مصوّرة من زوايا يعسر على هذه الآلة التقاطها. ولعل أعظم مواهب روبرتس تتجلّى في مقدرته الفذّة على نقل ارتفاعات المباني ونسبها حتى في المناطق الضيقة المكتظة والتي بلغ بها مستوى لا يضارعه فيه غير آلات التصوير ذات العدسات الفسيحة الزوايا. كذلك انفرد هذا الفنان بقدرته الفائقة على استلهام صور جذابة من أبسط المناظر التي قد لا تتصف في ذاتها بأي شيء مميّز فإذا هي على يديْه ذات دلالة جمالية آسرة، كما سجّل الموضوعات المعمارية بتفاصيلها العامة دون إقحام التفاصيل الزائدة عن الحاجة. وكانت تصاويره المصرية بصفة خاصة رومانسية الطابع بالمقارنة بموضوعية الصور الفوتوغرافية المبكرة وواقعيتها، فلوحات أطلال معبديْ الأقصر ودندره على سبيل المثال تنطوي على لمحات من الأسى والشجن على ضياع الإنسان واندثار أعظم ما خلّفته العبقرية البشرية من آثار، وهو ما نلمسه في أغلب صوره المصرية. ويستخدم روبرتس الضوء والظل استخداما دراميا في تصوير العمائر المصرية، وخير نموذج لذلك هو لوحة البهو الخارجي لمعبد إدفو التي تضم هيكله الداخلي وصحنه الأمامي وبوابته الضخمة والتي تناسقت على نحو يشي بتأثره السابق بالأسلوب المسرحي. وعلى حين بعث استخدامه للتلاعب بين الضوء والظل في لوحة معبد دندرة من الخارج الحيوية في المشهد، أتاح له توزيع الضوء في تناسق متوازن في الداخل تسجيلا شاملا لتفاصيل نقوش هذا المعبد التي حفظها الزمن سليمة.

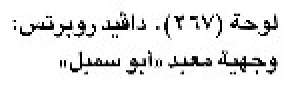
وهكذا كان روبرتس ينساق بين الفينة والفينة وراء التأثيرات الدرامية أو الشاعرية مثلما فعل في لوحته «ذكرى الصحراء عند اقتراب ريح السموم» حيث يكشف موضع قرص الشمس عن أن

(٦٩) James Ballantine: **The Life of David Robrts.** Edinburgh 1866

لوحة (٢٦٦). داڤيد روبرتس :
أبو الهول والهرم تعانقهما الشمس في مغيبها،
أو كما دعاها الفنان «ذكريات الصحراء مع
اقتراب ريح السموم الخماسين».

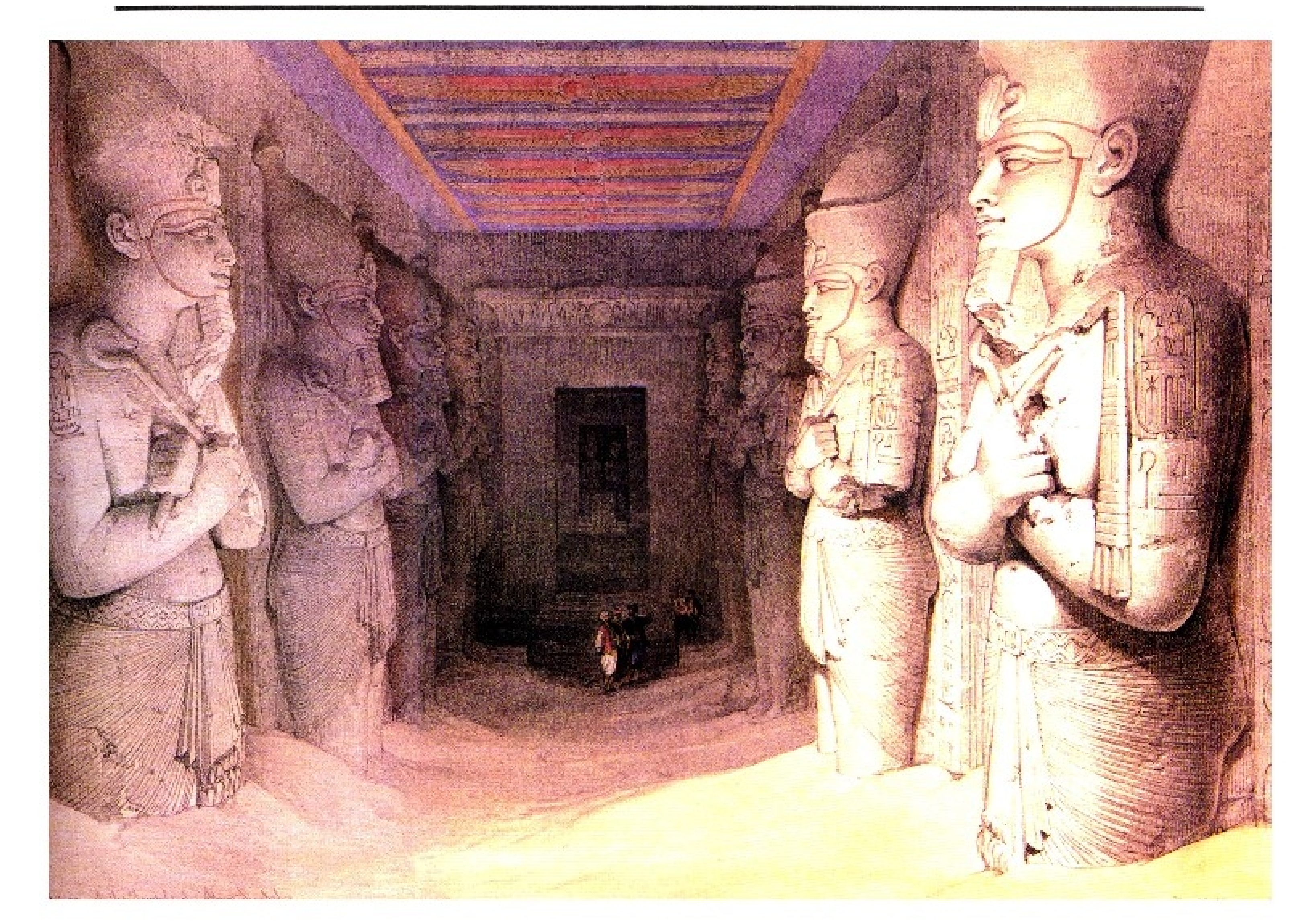
وقد أعاد روبرتس تسجيل هذا المشهد في لوحة
زيتية أهداها إلى صديقه الروائي الشهير
تشارلس ديكنز رمزاً للتقدير والإعجاب في
يناير ١٨٥٠، فردَّ عليه ديكنز بأنه سيعلّقها
بكل اعتزاز إلى جوار آلهة داره.





لوحة (٢٦٧). داڤيد روبرتس:
وجهية معبد «أبو سمبل»





لوحة (٢٦٨).
داڤيد روبرتس : صالة الأعمدة بمعبد «أبو سمبل».

أبي الهول يرنو ناحية الاتجاه الخاطيء. وحين نالت هذه اللوحة إعجاب الروائي الشهير تشارلس ديكنز وعقد العزم على اقتنائها لفته المصور وليام هولمان هَنْت إلى هذه الهنة، مبيِّنا له أن أبي لهول قد أقيم ليواجه الشمس وأن في وضعته هذه خروجا لا مبرر له عن أصول العقيدة المصرية، ومع ذلك ظل ديكنز مفتونا بها باعتبارها «ومضة شاعرية» أخّاذة فأهداها له الفنان روبرتس رمزا لإعجابه هو الآخر به. وعلى الرغم من مثل هذه الانحرافات العرَضية إلا أن روبرتس كان شديد الحرص على تكامل الوحدة المعمارية حتى وإن ضحّى بالتفاصيل الشاعرية التي كان غيره يلتفت إليها مثل المغالاة في تصوير تقوّض المباني أو مايعلوها من أعشاب ونباتات متسلّقة. ثم إنه ترك وراءه على غرار سائر المصورين الطوبوغرافيين رصيدًا من الرسوم بالغ الضخامة، إذ صوّر مئات العجالات التي ضمّت على الرغم من السرعة التي رسمها بها ما يكفي من التفاصيل لتنفيذ الصور المطبوعة بطريقة الحفر وإبداع الصور الزيتية فيما بعد داخل المراسم، ومن هنا لجأ إلى أساليب خاصة في تكويناته الفنية وألوانها مما أثار ضده الناقد الفني چون راسكين أستاذ الفن بجامعة أكسفورد، الذي ذهب في تهجّمه عليه إلى حد التصريح بأنه لم يتبين في لوحات روبرتس أثرا يوحي بأية دراسة جادة أو أية محاولة تبدو فيها ألوان الأرض والسماء وظلالها مطابقة للواقع، فضلا عن أنه لم يعثر بينها على تلك العجالات الوهلية التي تسجّل انطباعا تلقائيا خالدا!

ولم يلبث روبرتس أن تحيّن الفرصة كي يسخر منه حين التقى به على مسمع من جميع الحاضرين بأكاديمية الفنون الملكية، فوصفه بأنه فنان عاجز أخفق في ممارسة الرسم فتطاول على مبدعيه.

وفي الحق إن اهتمامات روبرتس كانت منصبّة على تقديم تسجيلات مصورّة للأماكن النائية الغريبة على الجمهور الإنجليزي، مكتفيا بالإيحاء بتأثيرات الشروق والغروب وألوان ما يقع عليه بصره دون الالتزام بتسجيلها كما هي. وقد جاء على لسانه في تبرير موقفه: « لست أجادل في روعة مشهد البدو خلال الليل وهم يلتفّون حول كومة الحطب الموقدة. وإذا كان مثل هذا المشهد يستثير غيري من الفنانين فلست على استعداد لكي أقطع مسافة ثلاثين ميلا في اليوم على ظهر جمل كي أجد نفسي في النهاية وقد أنهكتني الرحلة عاجزا عن تصويره ».

لوحة (٢٦٩). داڤيد روبرتس: قدس الأقداس بمعبد أبو سمبل، ويضمّ أربعة تماثيل لآمون رع والإله بتاح ورع حور آختي ورمسيس الثاني.

وعلى حين كان روبرتس محل إعجاب زملائه الفنانين وتقديرهم مثل داڤيد ويلكي وغيره إلا أن بعضهم مثل وليام هَنْت كان ينظر إليه باعتباره فنانا تقليديا غير مجدّد. ومع ذلك فالذي لاشك فيه أن تصاوير روبرتس وخاصة لوحاته المطبوعة بطريقة الحفر هي صور بديعة شديدة الجاذبية حتى إذا غضضنا النظر عن قيمتها الطوبوغرافية الرفيعة. وكان وليام ثاكري من بين الكتاب المولعين بتصاوير روبرتس، فأشاد به قائلا: « لقد طاف السيد روبرتس بثلاثة أرباع العالم وعاد بجعبةٍ مترعة بلوحات تحمل ملامح تلك المدن وسكّانها. تُرى هل ثمة رسالة أشدّ إمتاعا من رسالة هذا الفنان المتنوعة الانطباعات المثيرة بلا حدود؟ إنها بلا ريب تعطي فرصا متواصلة للتأمل والتفكير. وإذا ما تطلّع المرء إلى الإنجازات الخارقة التي حقّقها هذا المصور المثابر الجسور الذي تقوم يده بدور الخادم الأمين لفكره ووجدانه وكأنها الجنيّ في أساطير الشرق متهيّئة على الدوام لإبداع تصاوير فذة في سرعة خاطفة، أقول إن أي إنسان يهيم بالمغامرة لابد وأن تتسلّل إلى وجدانه نبضات من الحسد تجاه هذا الفنان الموهوب الذي خطّ له القدر أن يلج باب المغامرة عن طريق التصوير، فطالع كتاب «الطبيعة» في مصدرها المباشر. هنيئا لك أيها المصوّر المحظوظ أن تصوّر البحر والشطآن من فوق سطح مركبك وأن تُلقي مرساتك تحت أسوار القلاع والمدن وجدران المساجد، ثم تنهض وقد احتوت يداك منظوراتك الممتدة جذّابة خلاّبة بخطوطها المحوّطة المتنوعة وألوانها المتعددة التي أنجزتَها في ساعة أو ساعتين ضربات سحرية من جنّيك المطيع، أعني قلمك الآسر».

لوحة (٢٧٠). دافيد روبرتس:
منظر عام لجزيرة فيله.



لوحة (٢٧١). داقيد روبرتس:
معبد إيزيس بجزيرة فيله
من الداخل.



لوحة (٢٧٢). داڤيد روبرتس.
معبد إيزيس المكشوف
بجزيرة فيله.





لوحة (٢٧٤). دافيد روبرتس. معبد الاقصر كما يُرى من النيل.

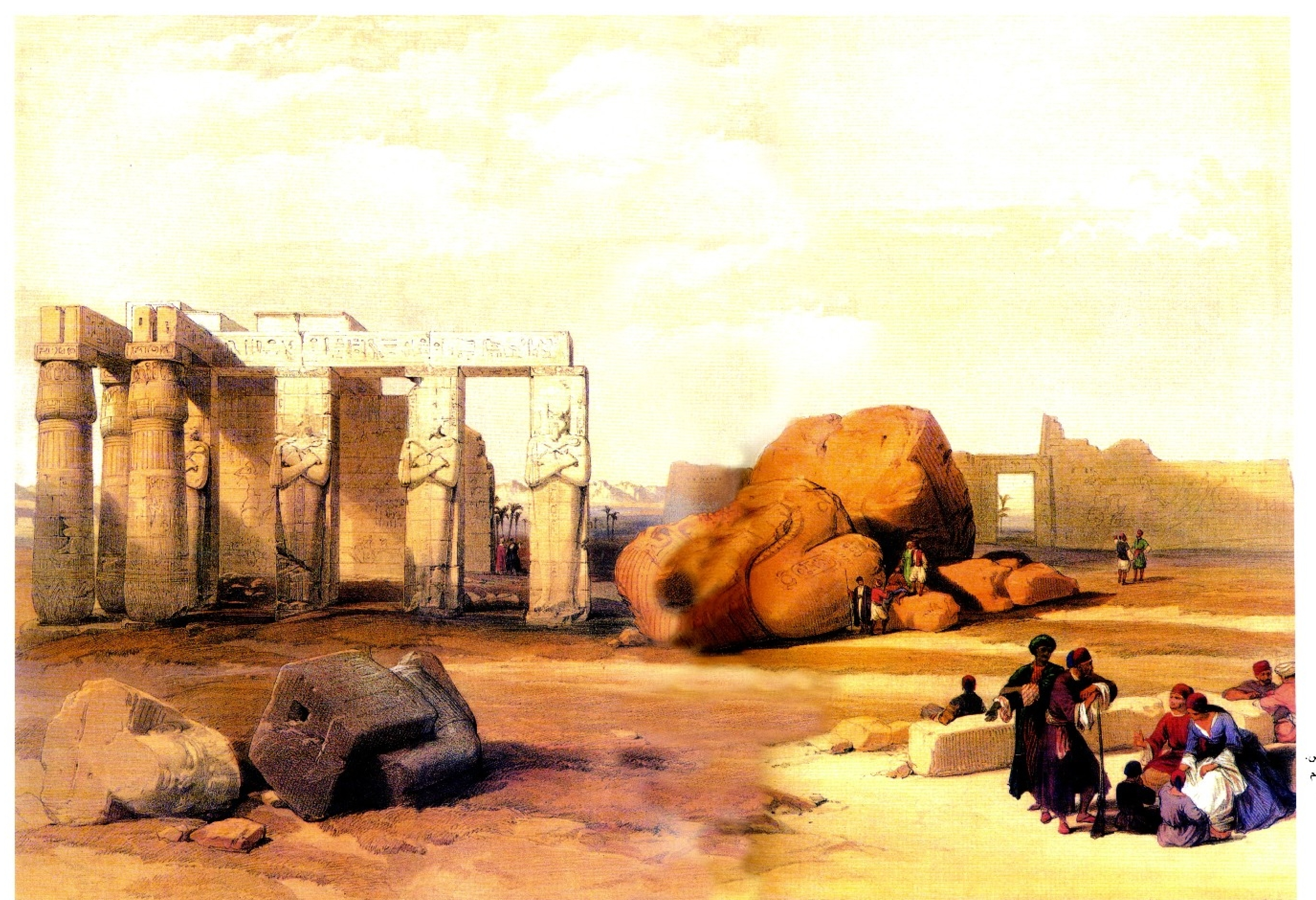
ص٢٨٤ ... لوحة (٢٧٥).
دافيد روبرتس:
واجهة معبد آمون بالأقصر.

ص٢٨٦ ... لوحة (٢٧٦).
دافيد روبرتس:
مشهد في صالة الأساطين (الأعمدة
الأسطوانية) بمعبد الكرنك.

ص٢٨٧ ... لوحة (٢٧٧).
دافيد روبرتس:
صالة الأعمدة الكبرى ١٣٤ عمود
بمعبد الكرنك (سيتي الأول
ورمسيس الثاني).

لوحة (٢٧٣). دافيد روبرتس: صالة الأعمدة بمعبد إيزيس بجزيرة فيله .

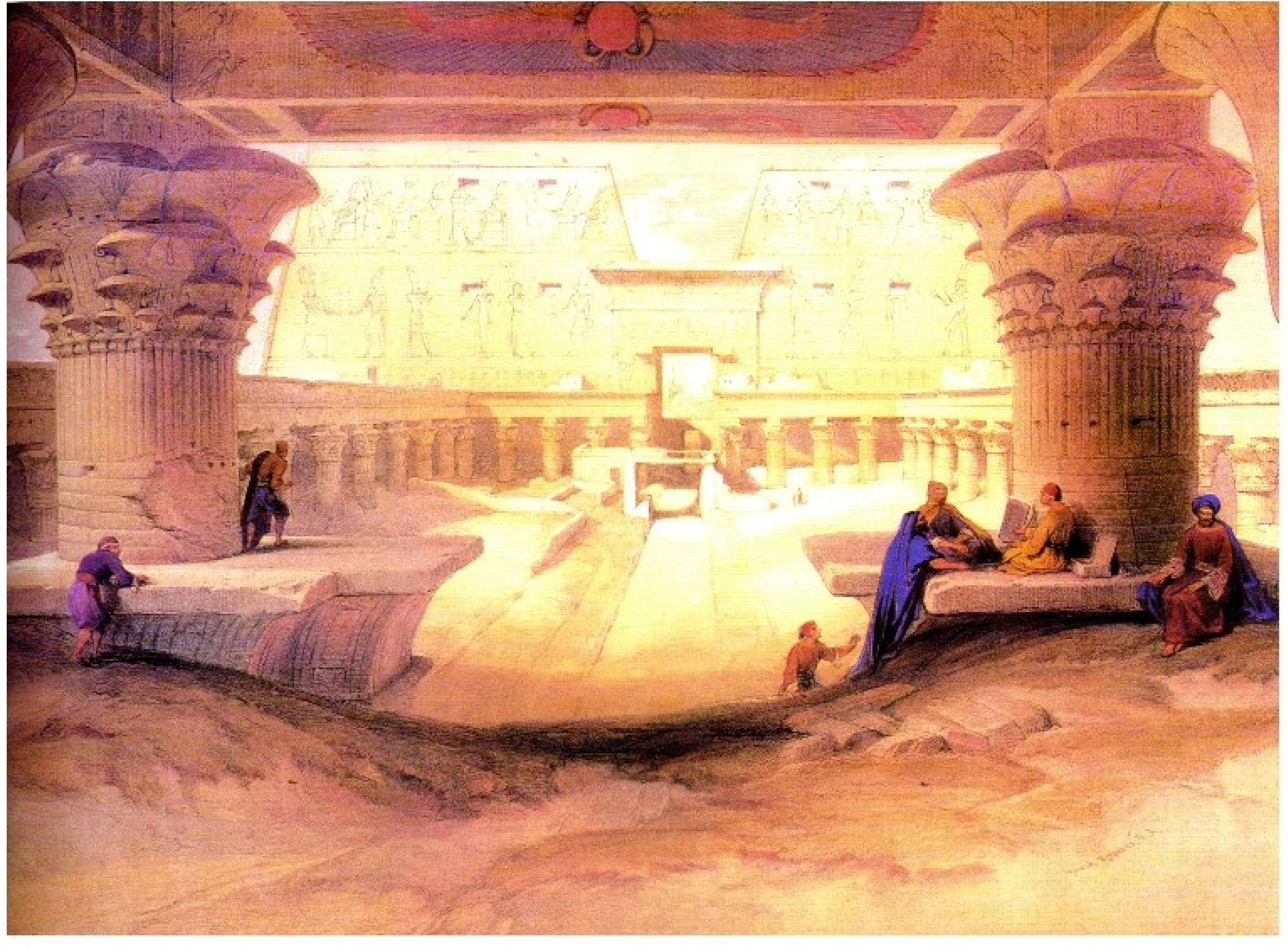
لوحة (٢٧٨). داڤيد روبرتس: تمثالا ممنون عند شروق الشمس أثناء موسم الفيضان.



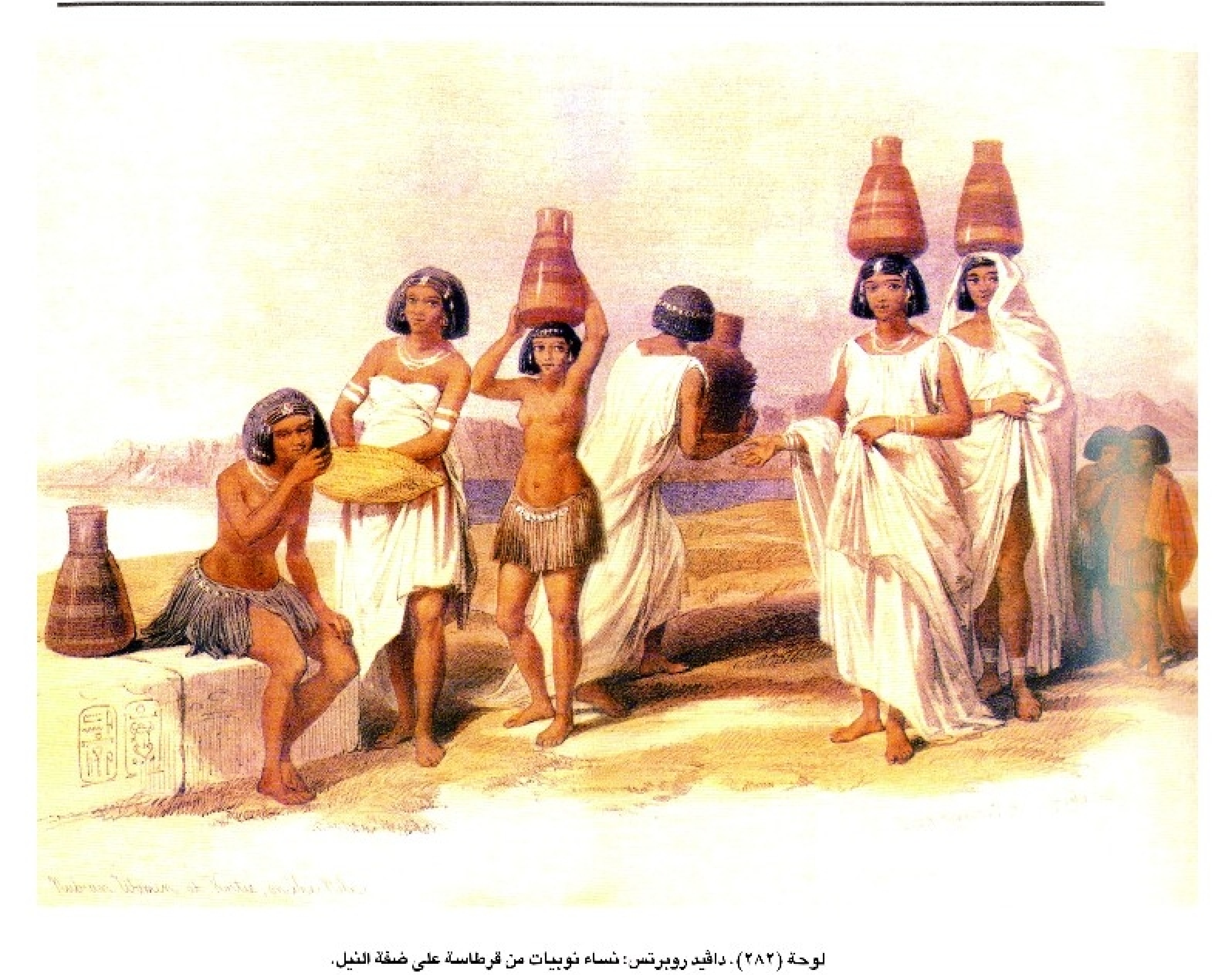
لوحة (٢٧٩). داڤيد روبرتس.
تمثال رمسيس الثاني الضخم
بمعبد الرامسيوم (١٨٣٨).

لوحة (٢٨٠).
دافيد روبرتس: واجهة معبد
الإلهة حتحور بدندره.





لوحة (٢٨١). داڤيد روبرتس: نظرة إلى صرح معبد إدفو كما يرى من ناحية المدخل الأمامى.
«معبد إدفو هو أجمل معابد مصر، هو صورة رائعة من أى زاوية تتطلع إليه». داڤيد روبرتس.



لوحة (٢٨٢). داڤيد روبرتس: نساء نوبيات من قرطاسة على ضفة النيل.



لوحة (٢٨٣). دافيد روبرتس. جزيرة الروضة تطلّ على النيل، وتبدو المعدّية التي تنقل الأهالي إلى الجيزة.

لوحة (٢٨٤). دافيد روبرتس: غلاف كتاب روبرتس عن الآثار الإسلامية بمصر.

EGYPT & NUBIA

David Roberts, R.A.

WILLIAM BROCKEDON, F.R.S.

LOUIS HAGHE.

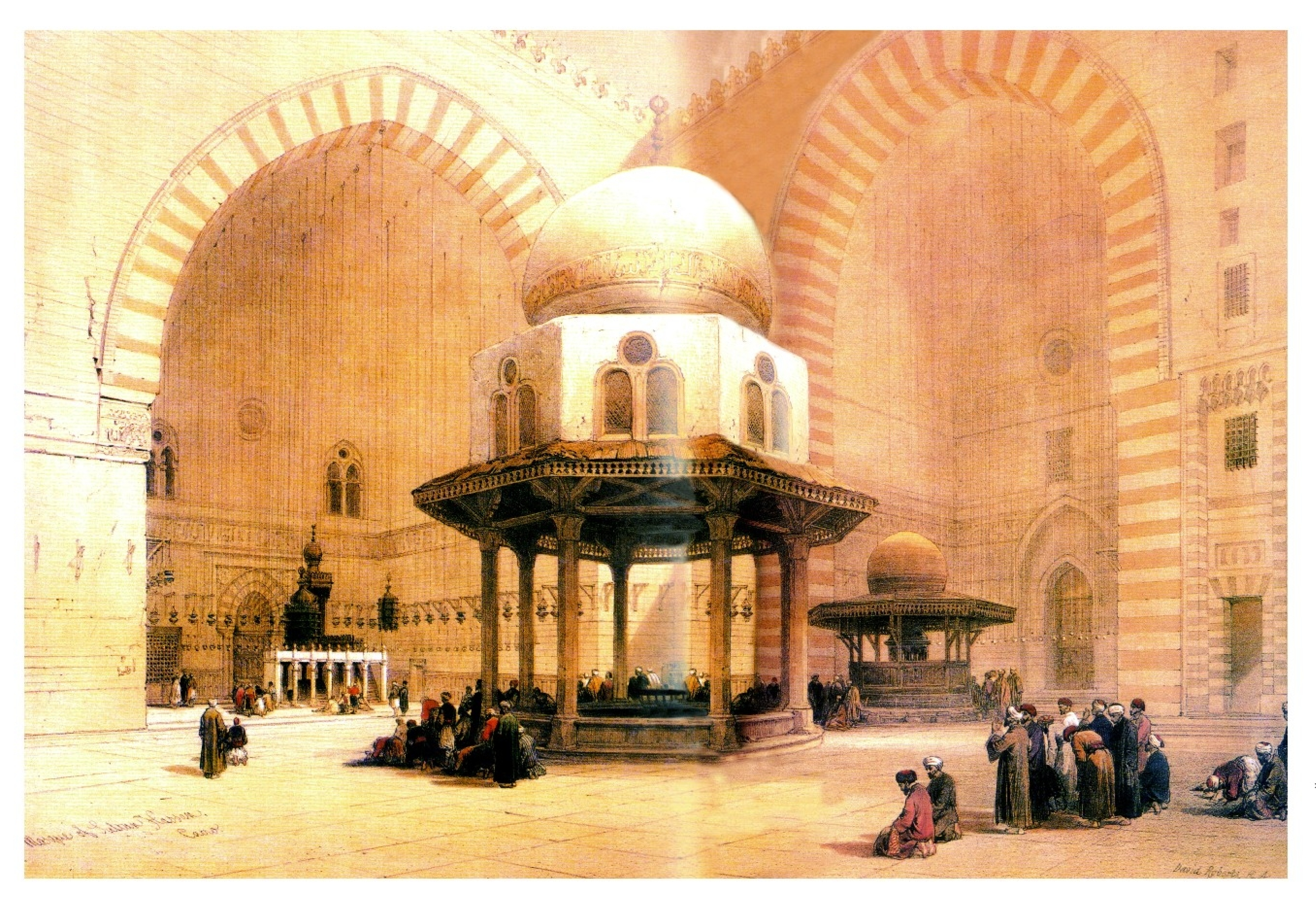


لوحة (٢٨٥). داڤيد روبرتس: أهرام الجيزة كما تُرى من الضفة الشرقية لنهر النيل.

لوحة (٢٨٦). داڤيد روبرتس:
المدخل المهيب لجامع السلطان حسن.

لوحة (٢٨٧). دافيد روبرتس:
جامع السلطان حسن.





لوحة (٢٨٨) . داڤيد روبرتس:
ميضاة جامع السلطان حسن .



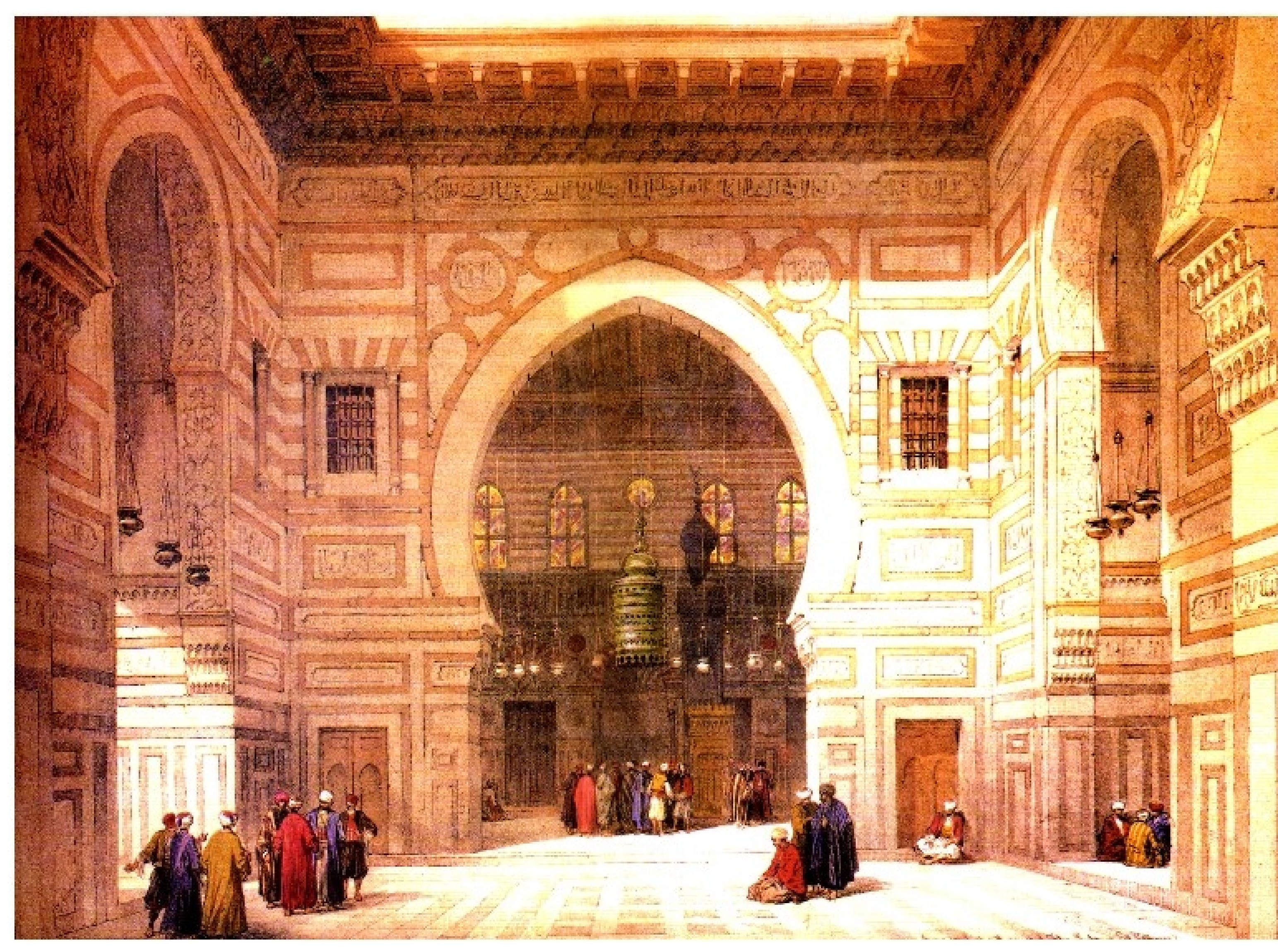
لوحة (٢٨٩). داڤيد روبرتس: مدخل قلعة صلاح الدين بميدان الرميلة.

لوحة (٢٩١). داڤيد روبرتس: جامع السلطان المؤيد من الداخل.

لوحة (٢٩٠). داڤيد روبرتس: مسجد السلطان قايتباي.

لوحة (٢٩٢). دافيد روبرتس: جامع السلطان قلاوون.

لوحة (٢٩٣). دافيد روبرتس: سوق تجار الحرير بالغورية ومسجد السلطان الغوري .



لوحة (٢٩٤). داڤيد روبرتس: مسجد السلطان الغوري من الداخل أمام المحراب.

لوحة (٢٩٦). داڤيد روبرتس: باب زويلة من الداخل.

لوحة (٢٩٥) . دافيد روبرتس: مدخل باب زويلة من الخارج.

لوحة (٢٩٧). دافيد روبرتس: سوق النحاسين .

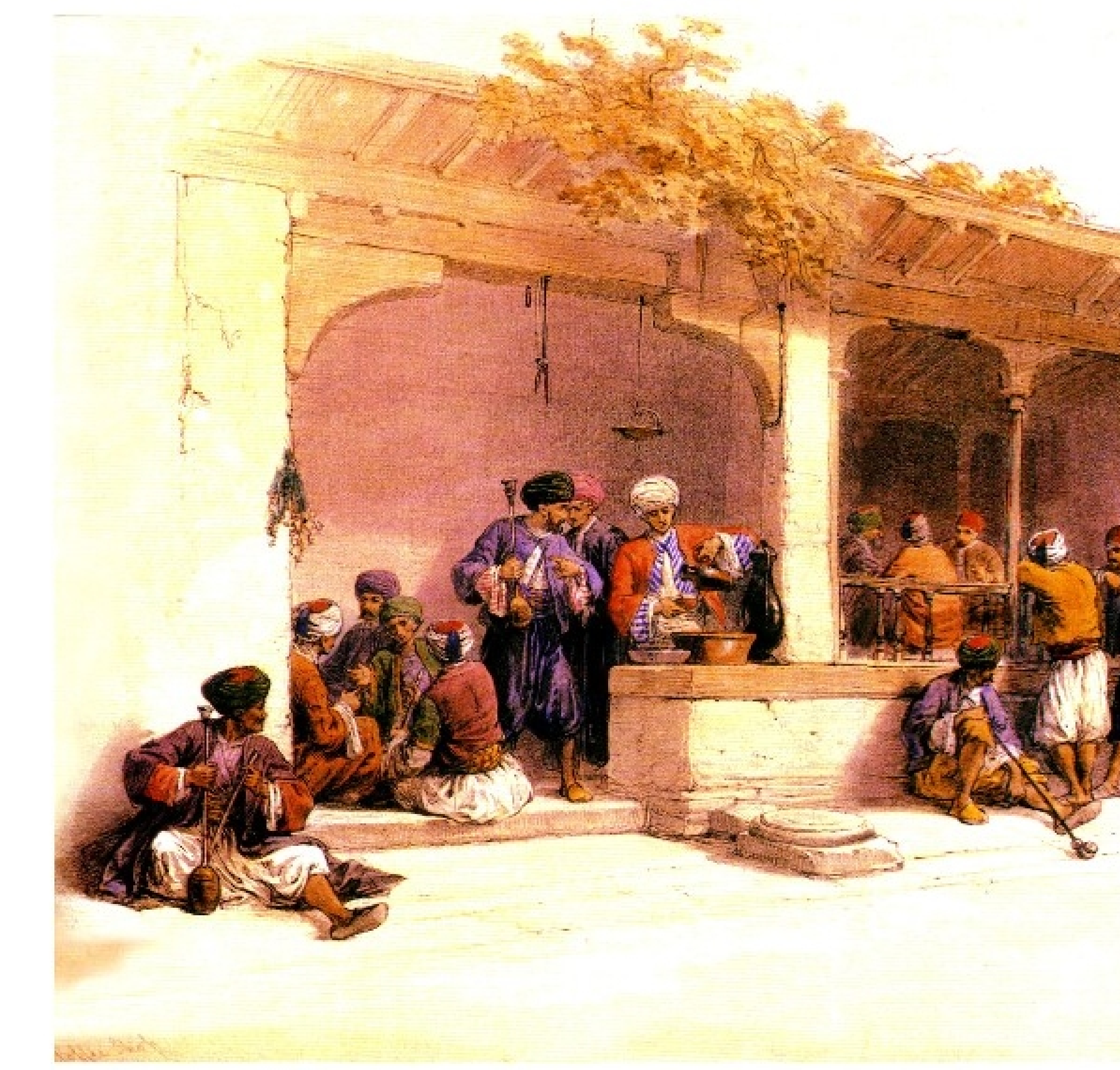


لوحة (٢٩٨) . داڤيد روبرتس. مقياس النيل بالروضة . «وكان مقياسا قديماً من قبل الإسلام ، فلما اختل بناؤه بني سليمان بن عبد الملك الأموي العمود الموجود الآن للمقياس بدليل الكتابة التي عليه . وقد أنشأوا المقياس ورتبوا عليه تحصيل الضرائب ، لأنه إذا لم يرتفع النيل أو علا كثيراً فاغرق الأرض لم يكن من العدل تحصيل الضرائب كالمعتاد . وقد شيُد هذا المقياس في الروضة بحيث يدخل الماء إلى حجرة لاتؤثر فيها الرياح فتنقطع الأمواج ، ويمكن قياس النيل قياساً صحيحاً». المقريزي

لوحة (٢٩٩) . داڤيد روبرتس: العرضحالجي، الكاتب العمومي.



لوحة (٣٠٠). داڤيد روبرتس: مقهى بالقاهرة.



لوحة (٣٠١). داڤيد روبرتس:سوق العبيد.





لوحة (٣٠٢). دافيد روبرتس : الغوازي.

« لايكاد يخلو حفل من العوالم أو القيان حيث تشيد لهن منصّة يُطربن من فوقها المستمعين ، ثم يهبطن إلى البهو حيث يرقصن فى رشاقة ساحرة وإن بَدَوْن أحياناً فى حالات مثيرة من الخلاعة والتهتك ، وكنّ يدعون دائماً فى كل حريم حيث يروين القصص الغرامية الآسرة للأفئدة». ساڤاري.



لوحة (٣٠٣). دافيد روبرتس: واجهة أحد منازل القاهرة.

لوحة (٣٠٤).
داڤيد هول ماكيوان:
جون فردريك لويس بالزيّ المصري.

وقصد جون فردريك لويس القاهرة عام ١٨٤١ بعد روبرتس ببضع سنين **(لوحة ٣٠٤)** ، غير أن اهتمامه بالشرق كان يختلف عنه ، إذ تزيّا بثياب أثرياء الأتراك المتمصّرين [المَصرَنيّة] وعاش كما يصفه ثاكري : « متراخيا مُسْلماً زمامه للأحلام والأوهام بين الأدخنة المتصاعدة من الطِّباق المخدّر في بيت تركي الطابع أثاثا ومحتويات» **(لوحة ٣٠٥)**، ولم يعد إلى لندن إلا عام ١٨٥١ بعد أن أعدّ رصيداً ضخما من التخطيطات الأولية استخدمها في رسم لوحاته التى أتاحت له حياة رخيّة حتى آخر أيامه . وكانت لهذه التخطيطات الأولية جاذبية أشدّ من جاذبية اللوحات الزيتية ولوحات الألوان المائية التى رسمها فيما بعد نقلا عنها، إذ يتجلّى فيها بوضوح بيّن الضوء الساطع والألوان الرقّافة لمشاهد الطرق والأسواق والحريم بالقاهرة، حتى نالت إعجاب الناقد الفني الكبير چون راسكين فاعتبره مصوّر الواقع الحقيقي البعيد عن الشكلية والمثالية وإن كان فى نظره أكثر تصويراً لعادات الناس منه لأحاسيسهم. وكان لويس كذلك بارعا فى تصوير الحيوان ، وأحد المصوّرين القلائل الذين أجادوا تصوير الإبل تصويرا واقعيا دقيقا .

وقد ذاعت شهرة « لويس الإسپاني » كما كان يُدعى حين نشر مجموعتين من الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر بعنوان « تخطيطات أولية ورسوم لقصر الحمراء » عام ١٨٣٥ . وفى عام ١٨٤٣ قصد جبل سيناء ثم اتخذ طريقه عبر النيل صاعدا حتى بلاد النوبة . وقد اتّسمت رسومه ذات المشرب الشرقي بأسلوب فريد، فهو يخطّ خطوطا يخال الناظر معها أنها ممتدة إلى ما لانهاية، كما كان يمزج بين الأضواء والظلال بعناية فائقة تُضفي على الرسم عمقا ساحرا ، مضيفاً إلى ذلك بهجة الألوان الغزيرة والدقة المتناهية فى رسم المشربيات والبلاطات الخزفية المزجّجة وتطريز القفاطين والحليات البارزة فوق الأسلحة، فإذا هو يتبوأ المرتبة الأولى بين مصوّري عصره.

وفى عام ١٨٥٠ ظهرت لوحاته عن « الحريم » التى هزّت الأوساط الفنية هزة داوية ، إلاّ أن سمات نسائه وجواريه التى رسمها على الرغم من سحرهن وفتنتهن لم تكن شرقية وإنما كنّ أقرب فى ملامحهن إلى حسناوات لندن وقد ضمّهن حفل تنكّري يرفلن فيه بأزياء الشرق وزخارفه **(لوحات من ٣٠٦ إلى ٣١٠)**.

وفى عام ١٨٥٢ عُرِضت لوحته الثانية عن مصر « كاتب عمومي بالقاهرة » **(لوحة٣١١)**، وهى لوحة واضحة المعالم دقيقة التفاصيل نالت منه عناية فائقة . وتوالت لوحاته الواحدة فى إثر الأخرى عن حياة البدو فى الصحراء ومعالم القاهرة وأسواقها **(لوحات من ٣١٢ إلى ٣١٦)** وكذا اليورتريهات **(لوحة ٣١٧، ٣١٨)** فحظيت جميعا بشهرة مدوّية، وكانت تجديدا فنيا استخدم فيه التلاعب بالضياء والظلال إلى حد بعيد أذاع صيته حتى لم يتصور الناقد راسكين أن فنانا آخر استطاع أن يجاري الفنان البندقي پاولو ڤيرونيزي بعد رحيله بمثل ما جاراه الفنان

لويس. وفى عام ١٨٥١ انتقل إلى التصوير بالزيت بعد أن اكتشف أنه يدرّ دخلا أكبر مما تدرّه لوحات الألوان المائية ، فعرض لوحته الشهيرة «مدخل مقهى بالقاهرة».

Fredrick Goodall (٦٣)

وعلى الرغم من أن فردريك جودول[٦٣] كان من رسّامي المناظر الطبيعية الأوربية إلا أن شهرته قد واتته من خلال تصاويره للشرق ، فقد جاء إلى مصر عام ١٨٥٨ يحمل خطابات توصية من داڤيد روبرتس ومكث بها حتى صيف عام ١٨٥٩ . ومع أنه قد ذكر فى سيرته الذاتية أن هدفه من زيارة مصر كان لتصوير الأماكن المقدسة إلا أن المائة وثلاثين لوحة زيتية التى خلّفها كانت كلها تتناول الحياة اليومية المعاصرة فى القاهرة والريف المصرى . وقد عاد من جديد إلى مصر عام ١٨٧٠ وعاش فى مخيم بدو بالصحراء قرب سقارة **(لوحة ٣١٩)**.

Fredrick Farquarson (٦٤)
١٩٣٥ - ١٨٤٦
Thomas Seddon (٦٥)
١٨٥٦ - ١٨٢١
John Faed (٦٦)

وغير هؤلاء كثير من المصورين الإنجليز مثل چوزيف فاركارسون[٦٤] (١٨٨٥) وتوماس سيدون[٦٥] (١٨٥٣) **(لوحة ٣٢٠)** وچون فيد[٦٦] **(لوحة ٣٢١)**، وچورچ واشنطن **(لوحة ٣٢٢)**، ووليام لوجزديل (١٨٥٩ - ١٩٤٤) **(لوحه ٣٢٣)** ووُلتر تشارلس هورسلي (١٨٥٥) **(لوحة ٣٢٤، ٣٢٥)**، الذين وفدوا إلى مصر للغرض نفسه وخلّفوا لنا رصيداً من اللوحات المصوّرة تبعث القاهرة القديمة حيّة فى خيالنا.

William Holman (٦٧)
١٩١٠ - ١٨٢٧ Hunt

كذلك ألهمت الفلاحات بعض الفنانين ممّن ضاقوا بتصوير مشاهد السوق وشوارع القاهرة ، فأضفى وليام هولمان هنْت[٦٧] (١٨٢٧ - ١٩١٠) على الفلاحة المصرية المتّشحة بالسواد فى لوحتيه البديعتين «أوبة الفلاحة مع الغسق فى ريف مصر» لمسة من ذلك الوقار المشوب بالحسيّة الذى يطالعنا دائما فى صور كبار الفنانين عن بطلات العهد القديم . وقد تراءى لتيوفل جوتييه وهو يصف هذه الفلاحة وكأنها إيزيس العريقة ، وقد أهدت خمارها إلى صبايا النيل العصريات وتطلّعت من تحت وشاحها الشفيف بنجمتيْن تتألقان بإشراقة نقية صافية **(لوحة ٣٢٦، ٣٢٧)**.

وهكذا كانت القاهرة تموج بهؤلاء المصورين الذين يتبارون فى تسجيل مشاهدها حتى كتب ثاكري يقول : « أنّى لي أن أصف جمال طرق القاهرة التى تفوق روعتها الخيال ! هذا التنوّع الخصيب فى طرز البيوت والبواكي والأسطح وصخب الزحام وألوان الأزياء الصارخة وامتداد الأسواق التى يشيع فيها رونق لاضابط له ولاقيود . ألاّ إن القاهرة هى فردوس المصوّر ، تنتظره فيها ثروة ضخمة يجنيها لو أنه صوّر كل شيء تقع عليه عيناه ، إذ تنبسط أمام ناظريه موضوعات يمكن أن تشغل جدران أكاديمية الفنون بأسرها ، فقلما صادفت عيني مثل هذا التنوّع فى الفن المعماري وفى أسلوب الحياة وفى الجمال الجدير بالتصوير وفى تألق الألوان وفى تمازج الظلال والضياء ، ففى كل ركن من الشارع صورة ، وفى كل واجهة حانوت بالسوق تُجابهك صورة».

على أنه كان ثمة وفرة من الفنانين الذين لم يروا الشرق على الإطلاق، وإذا هم يطلقون لخيالهم العنان عند تصويره فى لوحاتهم، معتمدين تارة على رسوم الرحّالة السابقين، وتارة أخرى على ما يصادفون من أزياء تقليدية وأدوات المعيشة الشرقية، أو نقوش جدارية فرعونية مرسومة، وأحيانا على ما يقع لهم من صور فوتوغرافية بعد اختراع آلة التصوير عام ١٨٣٩ ، فإذا هم ينطلقون فى تلفيق رؤاهم الخاصة عن الحياة اليومية، مختلقين مشاهدا إكزوتية أوحت بها المصادفات التى تقع لهم. ومن بين هؤلاء الفنانين كان إدوين لونج **(لوحة ٣٢٨)**.

* * *

لوحة (٣٠٥)
جون فردريك لويس: وجبة الغذاء في صحن الدار التي كان يقطنها الفنان بحي الأزبكية في القاهرة متقمّصا أسلوب حياة الأتراك في مصر. أوين إدجار جاليري بلندن.



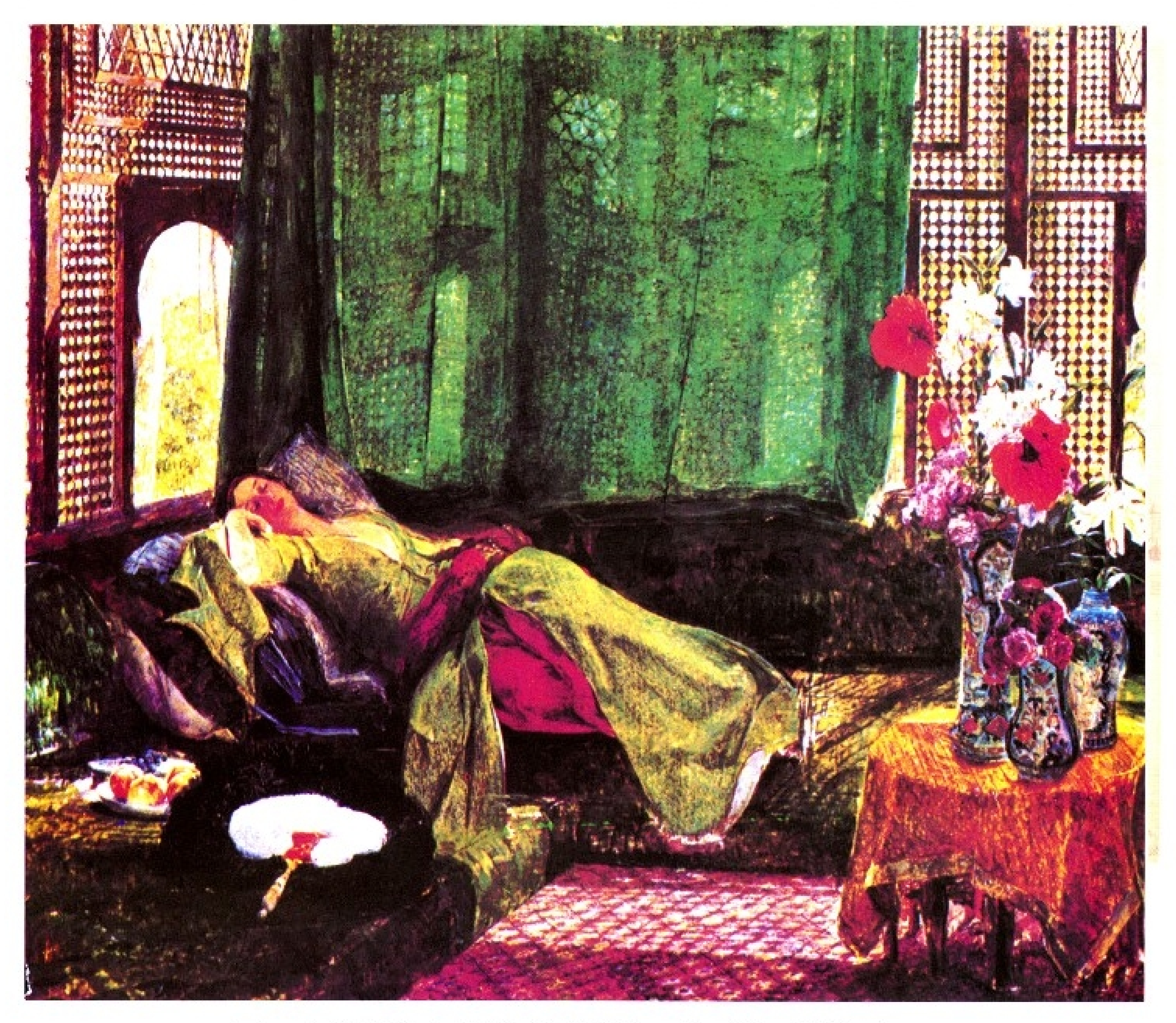


لوحة (٣٠٦) . جون فردريك لويس : لغة لزهور ، أو كشف النقاب عن رسالة غرامية (١٨٠٩) ، القاهرة . لوحة زيتية ٧٤،٣ × ٨٧،٣ سم . مجموعة خاصة بهيوستون . أحد مشاهد القرن التاسع عشر الاستشراقية الشهيرة ، حاول فيها الفنان استغلال مهارته في توزيع الضوء داخل قاعة مغلقة . وعلى العكس من صور الحريم المألوفة ضمّن لوحته أحداث قصة لمسايرة الذوق الفكتوري السائد في عصره . وتفصح اللوحة عن قصة غرام محظور لإحدى الجواري لوقوع رسالة غرامية [هي في واقع الأمر باقة زهور] في يد إحدى زميلاتها التي تقدّمها للباشا في انتظار حكمه على الجارية . فزهرة البنفسج تذكّر المعشوقة بالعاشق المُهْدي، وزهرة شقائق النعمان تعبّر عن شكوى المُهْدي من التنائي والهجران، والزنبقة تعبّر عن جمال الحبيبة الطاهر ، والوردة ترمز للحب الصافي.



لوحة (٣٠٧). جون فردريك لويس : ربّ الدار بين محظياته (١٨٥٠).
ألوان مائية ٤٦،٢ × ٦٦،٢ سم . متحف فكتوريا وألبرت .

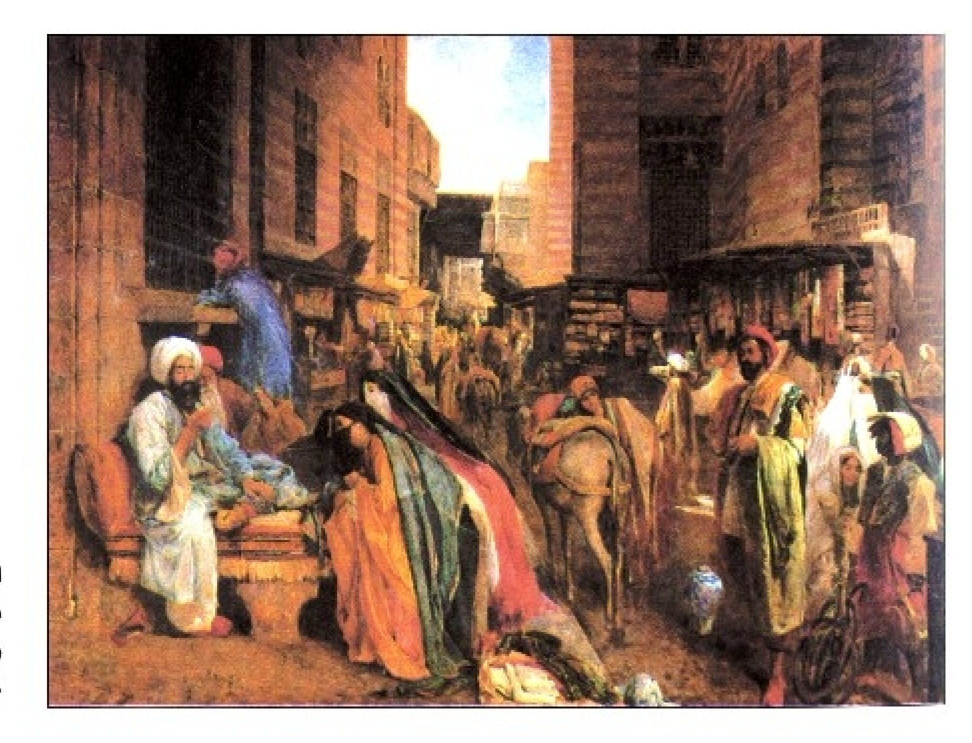
ومجلس للغانيات مصطخب … قد ضمّ منهن أشكالاً وألواناً
من بين فاتنة هيفاء قد وقفت … وأختها تنت جذعاً وسيقاناً
وهذه قد أمالت رأسها حَدَباً … تُسِرّ في الأذن أسراراً وأشجاناً



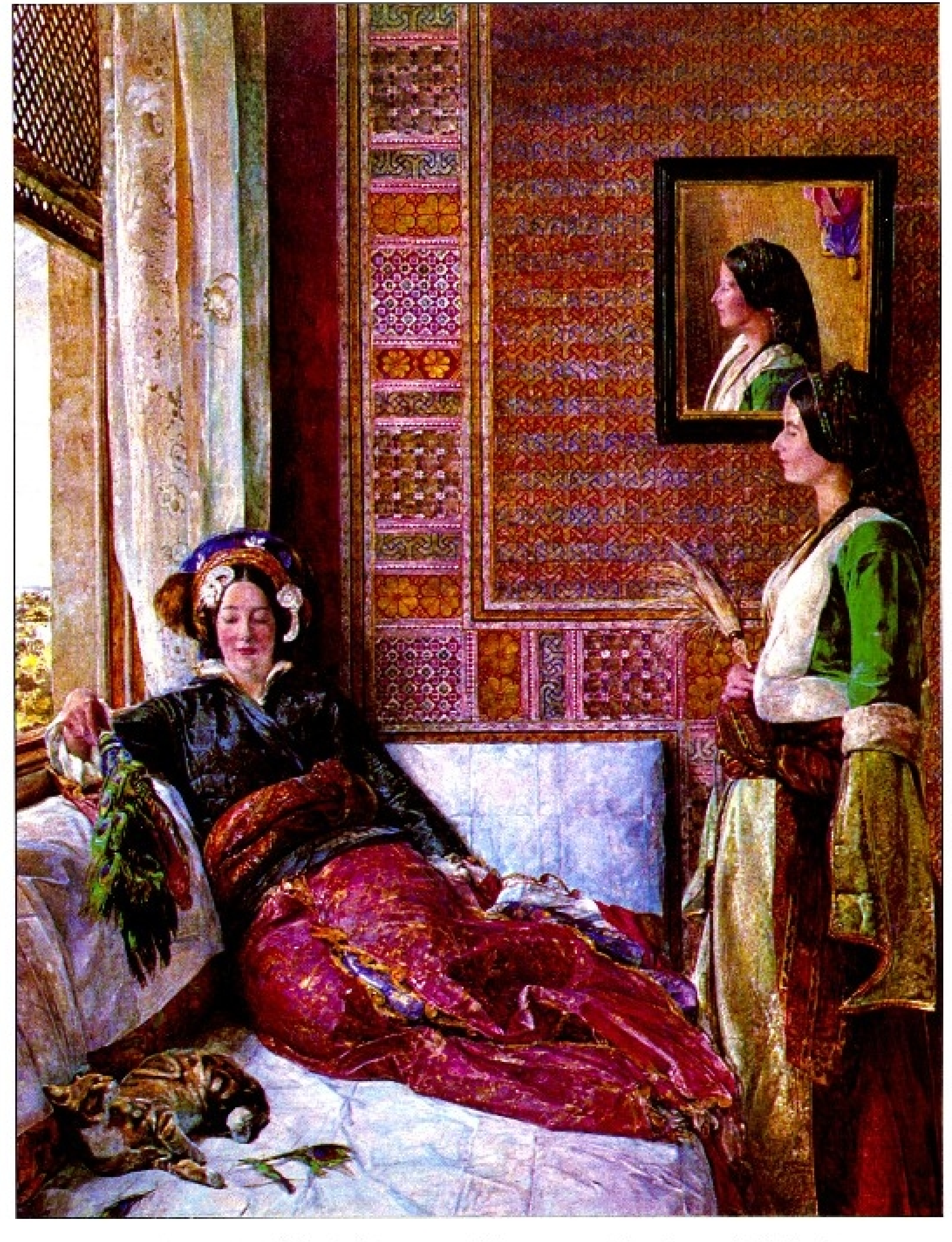
لوحة (٣٠٨). جون فردريك لويس . غفوة القيلولة في ظل المشربية، ١٨٧٦، تيت جاليري بلندن.



لوحة (٣١١).
جون فردريك لويس:
الكاتب العمومي
[العرضحالجي].
القاهرة ١٨٥٢ . ألوان
مائية ٣ر٦٤×٩ر٦٠ سم.
مجموعة خاصة.



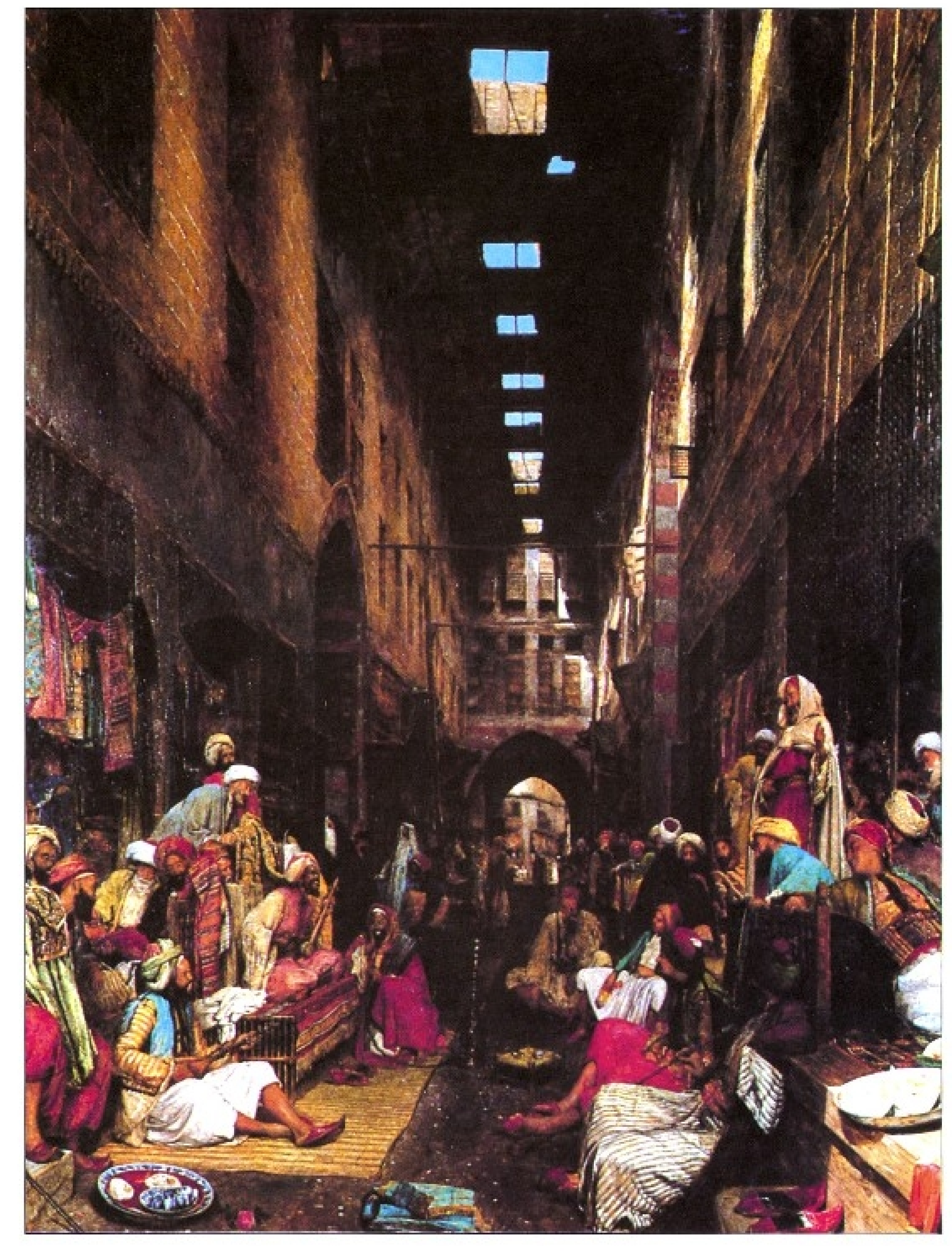
لوحة (٣١٢). جون فردريك لويس .
شارع بالغورية . ألوان مائية
وزيتية ٧٥ر٢٩ ×٥ر٤٠ سم .
جمعية الفنون الجميلة.



لوحة (٣٠٩). جون فردريك لويس . من حياة الحريم ١٨٥٧ . ألوان مائية ٢ر٦١ ×٨ر٤٦ سم .
معرض لينج للفنون الجميلة بنيوكاسل.



لوحة (٣١٠). جون فردريك لويس: ثرثرة الجواري. القاهرة ١٨٧٣ . لوحة زيتية ٣٠ × ٢٠ سم .
متحف ڤيكتوريا وألبرت بلندن.



لوحة (٣١٣). چون فردريك لويس: سوق القماش [بازار البيد ستان بخان الخليلي] القاهرة ١٨٧٢..

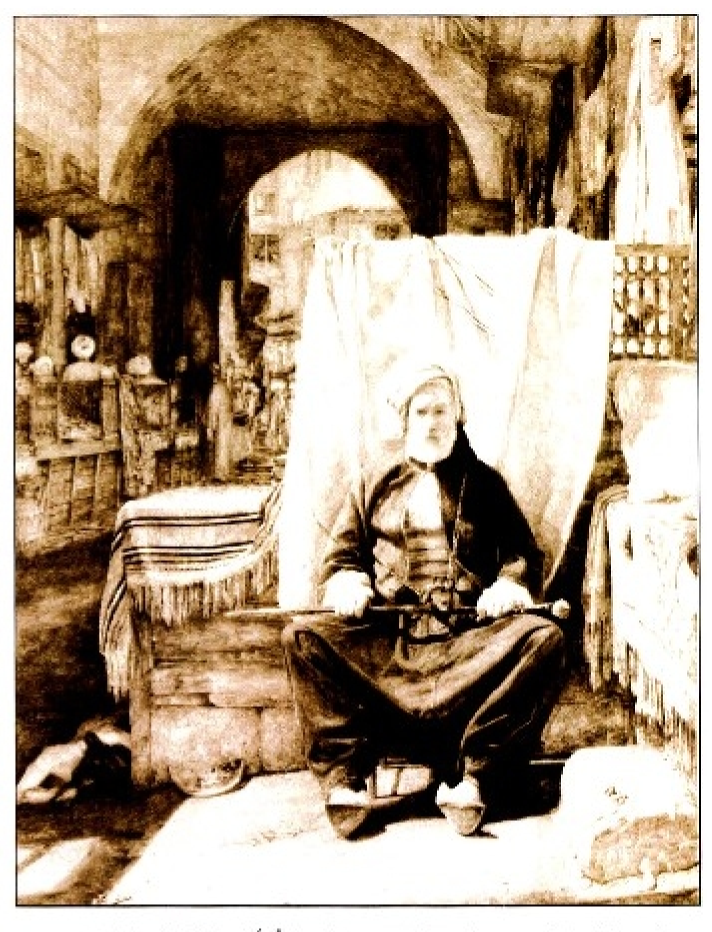
ألوان مائية ١١٣× ٨٥ سم. مجموعة خاصة



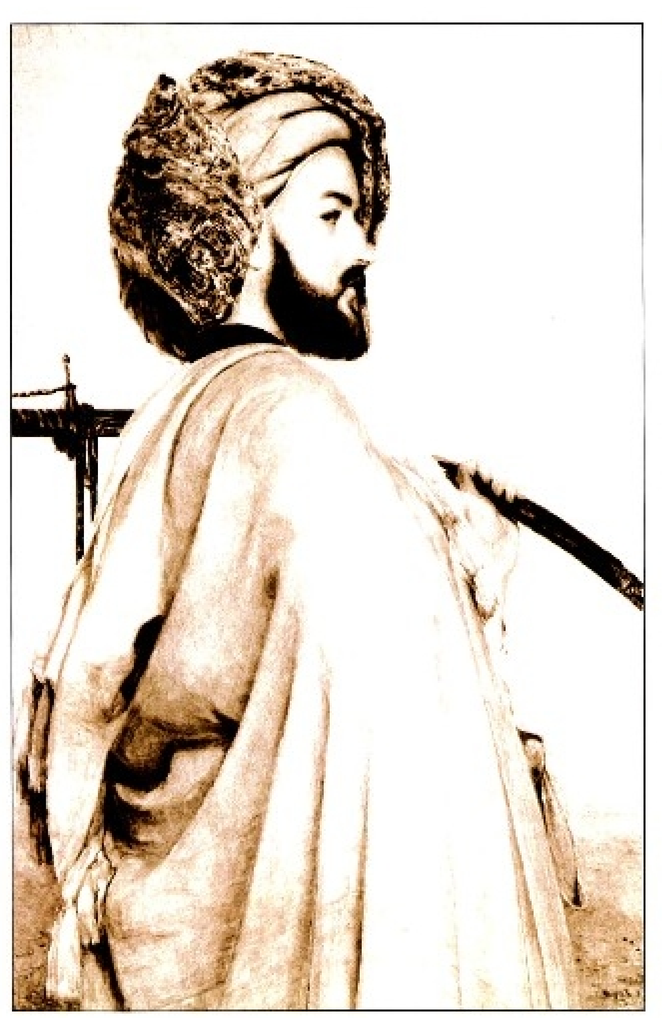
لوحة (٣١٤). چون فردريك لويس : مدرسة بالقاهرة : لوحة زيتية ٦٦×١١٨ سم .مجوعة خاصة . هيوستون .



لوحة (٣١٥). چون فردريك لويس: حوش منزل بطريرك الأقباط بالقاهرة .



لوحة (٣١٦). چون فردريك لويس: تاجر البُسُط والأكلمة . بازار البيد ستان بخان الخليلي. القاهرة ١٨٧٢ . مجموعة خاصة.



لوحة (٣١٧). چون فردريك لويس: أحد بكوات المماليك. لوحة زيتية ٤ر٣٥×٩ر٢٤ سم . مجموعة خاصة.



لوحة (٣١٨). چون فردريك لويس. الأمير حسن (من أسرة محمد على) وتابعه.
ألوان مائية ٥١,٥×٣٨,١ سم. جمعية الفنون الجميلة بلندن



لوحة (٣١٩). جودول : أطفال يجلسون القرفصاء في الكُتّاب يقرؤون في ألواحهم أمام معلّم الكتّاب وعرّيفه.
لوحة زيتية ٥٥× ٣٨٫٧٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٣٢٠). سيدون: شيخ أعرابي يقال إنه ريتشارد بيرتون في زيّ عربي.



لوحة (٣٢١). چون فيد: أعرابي ينزل عن جارية ثمناً لسلاح . لوحة زيتية ٤٣٫٧×٦١سم . جمعية الفنون الجميلة بلندن .

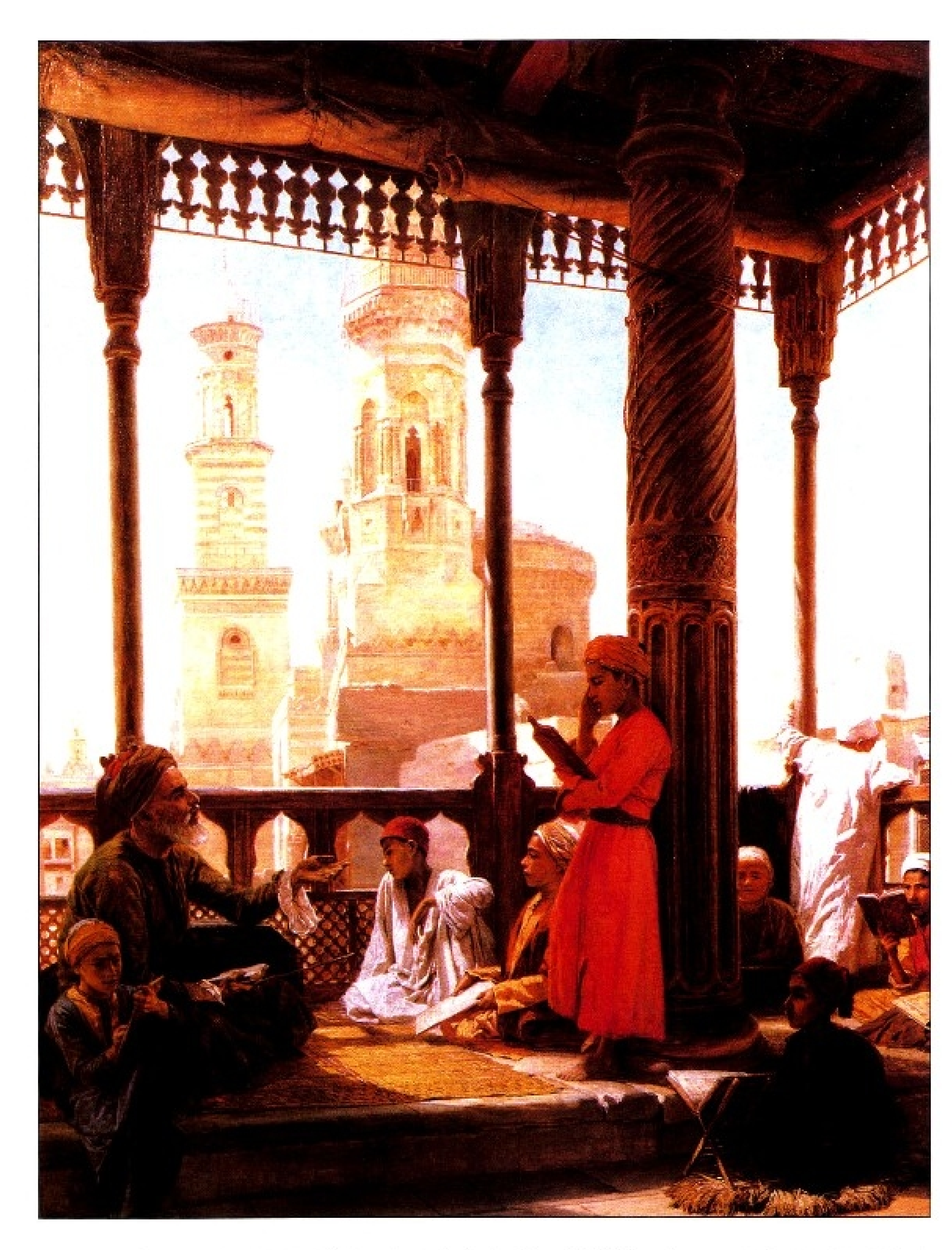


لوحة (٣٢٢). چورج واشنطن: فارس عربي يصوّب بندقيته. لوحة زيتية ١٩×٢٣سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٢٣). وليام لوجزديل: باب زويلة أو بوابة المتولي بقاهرة المعزّ، الذى شيّده بدر الجمالي وزير الخليفة المستنصر بالله الفاطمي خلال القرن الحادي عشر. وتلفتنا عناية الفنان بتسجيل سيل الأهالي والدواب المتدفق والنابض بحيوية الحياة القاهرية اليومية. فنرى جمّالا يسحب ناقتين تحملان سيدتين محجّبتين، وامرأة محجَبة تمتطي حمارا يقوده غلام، وأخرى تحمل طفلا على كتفها وإلى جوارها ابنتها تطلب إلى السقّا ملأ قدحها، وبائعة برتقال إلى اليسار من الصورة. ولايفوتنا ملاحظة بعض القنابل المعلقة على جانب البوابة. وتعدّ هذه اللوحة أروع لوحات هذا الفنان التى تسجل المشاهد المصرية.
لوحة زيتية ٨٠×١١٠ سم. جاليري «المتحف» بلندن.





لوحة (٣٢٤). وولتر تشارلس هورسلي: عرّيف الكُتّاب يؤنّب تلميذه على نسيان كلمة أثناء التلاوة. جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٢٥). وولتر تشارلس هورسلي: الصلاة أمام محراب الجامع الأزرق بالقاهرة. جاليري «المتحف» بلندن.

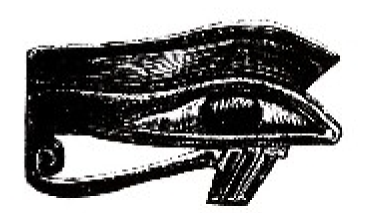


لوحة (٣٢٦). وليام هَنْت: أوبة الفلاحة مع الغسق (١٨٥٤ـ١٨٦٣).
لوحة زيتية ١٨٫٤×٧٦٫٣سم. معرض سوثاميتون للفنون.



لوحة (٣٢٧) وليام هنت. أوبة الفلاحة مع الغسق (١٨٦٠ـ١٨٦٣).
لوحة زيتية ٨٢ × ٣٨ سم. المتحف الأشمولي باكسفورد.

لوحة (٣٢٨). إدوين لونج:
جعجعة بلا طحن.
بإذن خاص من متحف داهش للفنون
٢٠٠٠ بنيويورك ©.



الفصل السادس

المصوّرون الأمريكيون

تزخر مسيرة الفن الأمريكية خلال القرن التاسع عشر بنشاط بالغ الأهمية وإن ظل مجهولاً خارج حدود الولايات المتحدة، إذ انصبّ الاهتمام على عدد محدود من كبار الفنانين ذوي الشهرة دون غيرهم من المعاصرين الذين لم تتجاوز شهرتهم نطاق مقتني التحف والمتخصّصين. وسأقصر حديثي هنا على نفر من المصوّرين الذين ارتحلوا إلى الشرق الأدنى وسجّلوا انطباعاتهم أثناء تجوالهم فيه. وإذا كان البعض منهم لم يغيّر رأيه المسبق عن الشرق وأهله بعد انتقاله إليه فإن العديد منهم قد استهواهم ما شاهدوه وانفعلوا به وتعاطفوا معه. وأغلب هؤلاء المصوّرين قد درس الفن بإحدى أكاديميتيْ الفنون سواء فى نيويورك أو فيلادلفيا. وقد ساعد الأسلوب الواقعي الذى تشرّبه معظم هؤلاء المصوّرين الأمريكيين على تنمية حاسة الملاحظة الدقيقة واطّراح الحلول التقليدية، وإن ظلوا يزاولون فنهم داخل الإطار الإيقونوغرافي لفن التصوير الأوروبي. وقليل هم المصوّرون الأمريكيون الذين حاولوا تعلّم اللغة العربية أو لهجات قبائل البربر لكي يقيموا علاقات صداقة مع الأهالي أو صلات ثقافية أو اجتماعية مع المجتمع الذى حَلُّوا به، فضلا عن أنهم قد عجزوا - باستثناء قلّة منهم - عن الوصول إلى المشاهد الإكزوتية التى لم يتوصّلوا إلى سبر أغوارها المحجوبة عنهم والمحرّمة عليهم. هذا إلى غياب أية تقاليد إيقونوغرافية إسلامية تصّور لهم المجتمع العربي، يمكن لهم الرجوع إليها أو استلهامها.

وبالرغم من أن المصوّرين الاستشراقيين الأوروبيين والأمريكيين قد درجوا على تصوير الموضوعات نفسها، لم يحفل الأمريكيون كثيرًا بمشاهد التكوينات الفنية الأركيولوجية - أعني إعادة صياغة التاريخ والأساطير برؤية جديدة - سواء المنقولة عن العهد القديم أو عن المعالم الأثرية، مؤثرين موضوعات الحياة اليومية والمشاهد الطبيعية على غيرها.

ومن الغريب أن الأمريكيين أنفسهم يقوّمون نتاجهم الفنى خلال القرن التاسع عشر تقويما يبخسه حقّه. ولعل مردّ ذلك إلى أن معظم المهاجرين إلى الولايات المتحدة كانوا من محدودي الثقافة ويفتقرون إلى التقاليد القومية والبيئية، فضلا عن ندرة المتاحف والكنائس والقصور الفارهة. كان هؤلاء الروّاد الأوائل إما أحرارًا تنقصهم الثقافة والتعليم ويجهلون كل ما له صلة بالفنون، أو من البروتستانت المتزمّتين (البيوريتان) المعادين للفنون بصفة عامة بحكم عقيدتهم ونشأتهم. أما القلة من الفنانين الموهوبين فانعزلت داخل أبراجها العاجية لا يكاد يعرفها أحد.

وعلى حين كانت الغالبية العظمى من المهاجرين مشغولين بالتوسّع غربًا كانت مدن الثغور على امتداد الساحل الشرقي تأخذ بأسباب المدنيّة وعلى صلة وثيقة بأوربا. ومن هنا اقتصر تشجيع فن التصوير على هذه المدن، فأقبلت خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر على تشجيع الفنون واقتناء منجزاتها، كما اهتم عدد لا يستهان به من ثراة القوم بإقتناء اللوحات المصورة والمنحوتات لتزيين دورهم فى بوسطن وفيلادلفيا وبلتيمور ونيو أورليانز وواشنطن وغيرها.



وما لبثت أن نشأت اتحادات الفنون ونوادي الفن التى ضمّت عشرات الألوف من المواطنين، فاستخدمت اشتراكات أعضائها لشراء اللوحات المصوّرة والمنحوتات وعرضها فى أماكن متفرقة ثم توزيعها على الأعضاء عن طريق اليانصيب، كما أصدرت المجلات الفنية المتخصّصة ووزّعت على المشتركين الصور المطبوعة بطريقة الحفر. وهكذا استطاعت هذه الاتحادات والنوادي خلق الاهتمام بفن التصوير بين أفراد الطبقة الوسطى، حتى إذا أشرف القرن التاسع عشر على نهايته كانت معظم المدن الهامة قد كوّنت مجموعاتها الفنية الخاصة والعامة. ومن المعروف أن الدولة نفسها لم تنشغل كثيراً برعاية الفنون باستثناء البورتريهات الرسمية والزخارف الرمزية لتزيين مبنى الكابيتول والمباني المشابهة فى مختلف الولايات. ومثلما حرّمت السلطة السياسية الزخارف التي اعتاد ملوك أوربا تزيين قصورهم بها اطّرحت الكنائس الأمريكية بحكم تزمّتها الزخارف التى زخم بها بابوات روما كنائسهم وكاتدرائياتهم، باستثناء واحد لهذا الحظر هو مشاهد الأراضى المقدسة الطبيعية دون أي مضمون سردي.

والثابت أن نصف عدد الفنانين الأمريكيين قد نشأ فى نيو إنجلند موطن البيوريتانية الأصلي، الأمر الذي خلع على التصوير الأمريكي طابعاً مغايراً للتصوير الأوروبي، إذ لا يبيح المذهب البيوريتاني سوى الفن الجاد الخالي من المجون والعبث والحسّية.

* * *

وقائمة الفنانين الأمريكيين الاستشراقيين طويلة وقد لا تتيح المساحة المخصّصة لموضوعنا هذا أن نستعرضهم جميعاً، وسأجتزئ بعرض أعمال بعضهم ممن أرى جدارتهم بالإدراج فى إطلالتي هذه.

يعدّ فردريك آرثر بريدچمان(١) وإدوين لورد ويكس(٢) النموذجين المثاليّين للمصوّر الاستشراقي الأمريكي، فكلاهما لم يتوقف طوال حياته عن تصوير مشاهد شرقية غاية فى الروعة والابتكار، وكلاهما عاش مغتربا فى باريس أكثر مما عاش فى نيويورك أو فى بوسطن. وعلى حين قام ويكس المولع بالمغامرة بعدّة رحلات محفوفة بالمخاطر فى مناطق موحشة بمراكش لم تكن قد استُكشفت بعد، كما صرف اهتمامه إلى تصوير الحياة اليومية فى طرقات المدن التي اختلف إليها، ظفر بريدچمان بما لم يظفر به فنان مستشرق آخر، وهو اقتحام الدور الجزائرية للوقوف على حياة النساء الشرقيات. موجز القول كان كلاهما رساماً موهوبا، وكاتباً متميزا، كما أصدر كلٌّ منهما كتاب رحلات مصوّر.

قصد بريدچمان فرنسا فى صيف عام ١٨٦٦ حيث اتجه على الفور إلى قرية پونت آڤن بإقليم بريتاني التى غدت مستوطنة للفنانين الأمريكيين الذين انطلقوا يصوّرون الريف الفرنسي بالمنطقة.

وقضى بريدچمان موسمين صيفيّين بينهم إلى أن التحق بمرسم الفنان چيروم بمدرسة الفنون الجميلة بباريس وقضى به سنوات أربع. ولم يمض وقت طويل حتى عرض له صالون باريس بعض لوحاته.

ثم قصد بريدچمان الجزائر حيث استأجر مرشدا يدعى بلقاسم وناشده إيجاد وسيلة تتيح له مزاولة التصوير داخل بيوت المواطنين، فحقّق له بلقاسم أمنيته بالدخول إلى بيت أرملة فى الثلاثين من عمرها تدعى بهيّة لها ابنه فى السابعة اسمها زُهْرة بحيّ القصبة الوطني القديم. وكانت بهيّة

(١) Fredrick Arthur Bridgman ١٨٤٧-١٩٢٨

(٢) Edwin Lord Weeks ١٨٤٩-١٩٠٣

تكتسب رزقها من مزاولة الحياكة والتطريز وكذا الطهيْ والغسيل فى بيوت الفرنسيين، وتسكن داراً متواضعة تضم فناءمفتوحا يطلّ على السماء، لا تتجاوز مساحته ثمانية أمتار مربعة، وتحيط به من كل الجوانب غرف مؤجّرة. احتل بريدچمان سطح الدار آمناً ألاّ يكتشف أحد تسلّله، محتميا بظل جدار دار أخرى مجاورة، تطوّقه وتغمره أطياف الأبيض العذبة المطعّمة بالأصفر والأزرق والوردي والبرتقالي والأخضر، وإذا هو يبسطها جميعا فوق لوحاته المبهجة الناضرة الألوان، يغمرها ضوء الشمس رقيقا حانيا، متأثرا بأساطين المدرسة الانطباعية، وفي مقدمتهم مانيه ورينوار **(لوحات ٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١، ٣٣٢)**.

ومن ركنه الظليل على الشرفة مضى يراقب ويسجّل مجرى الحياة فى دار بهيّة، عاكفا على تصوير كافة الأنشطة من نظافة وطهي ومأكل ومشرب وتطريز، واستقبال الضيوف وتقديم القهوة للزائرات والمشاحنات الأسرية **(لوحة ٣٣٣)**، كما لم يفته تسجيل الحركة فى الطريق وأمور البيع والشراء، ولكن دون التطلع إلى الشرفات المجاورة المحظورة على الرجال. والمعروف أن بريدچمان قد ارتبط بصداقة وثيقة مع بهيّة وتبادلا الرسائل باللغة الفرنسية لسنوات بعد رحيله إلى باريس، ونمت لديه عاطفة جياشة امتدت إلى غير بهيّة من نساء الجزائر، فانعكست هذه الألفة فى لوحاته الجذابة المبتكرة تصوّرهن فى شتّى مناحي الحياة **(لوحات ٣٣٤، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٣٧)**.

ومن بين أبدع اللوحات التي رسمها بريدچمان خلال تجواله في مصر لوحة «كليوپاتره» تطلّ من شرفة قصرها بجزيرة فيله على النيل (لوحة ٣٣٨).

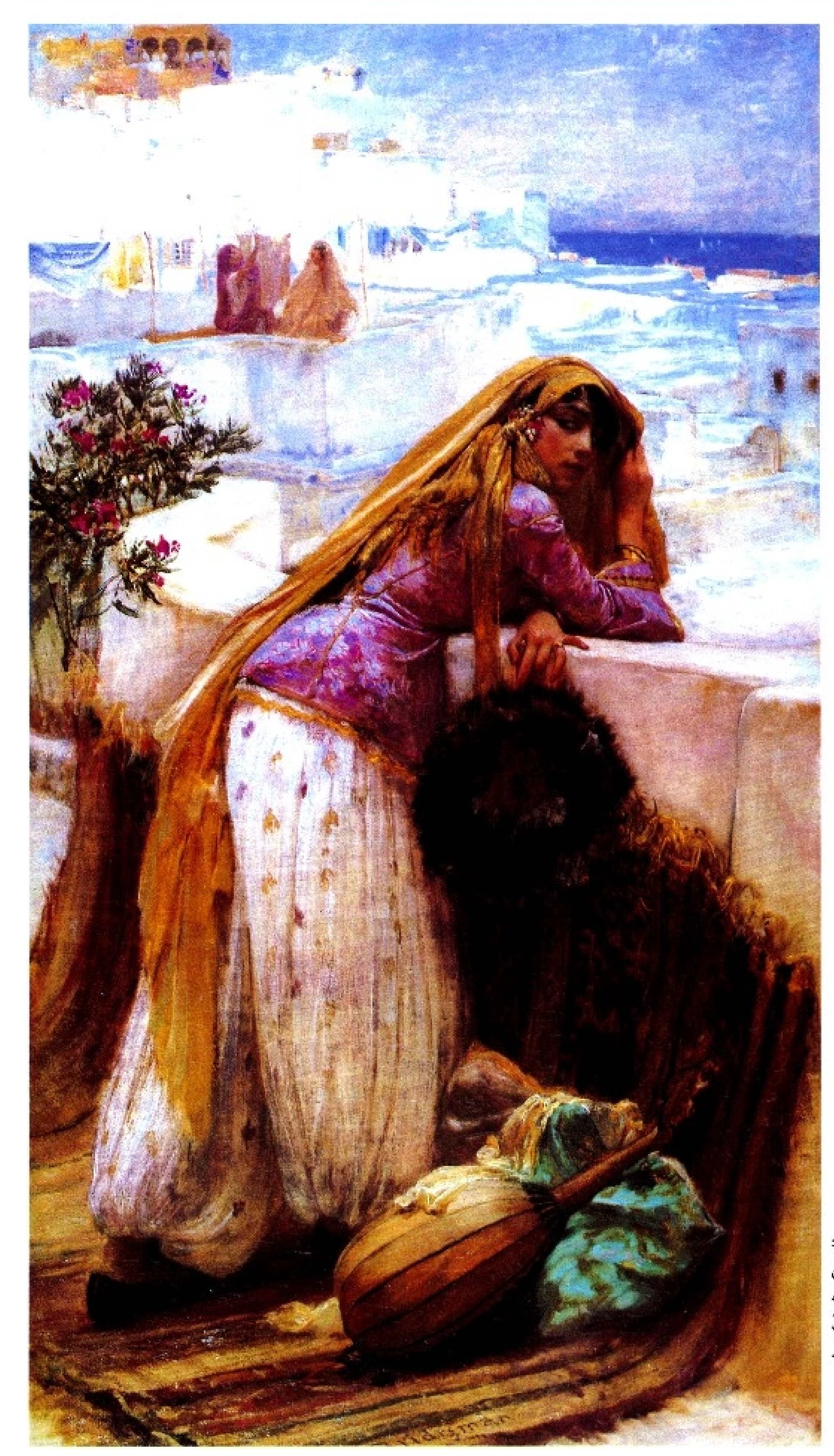
عاد بريدچمان من جديد إلى باريس يحمل لوحاته المصوّرة فضلا عن الشّوار الشرقى الذي اقتناه كيْ يزوّد به مرسمه. وبعد أن وفّق إلى بيع جميع لوحاته التي رسمها بالجزائر قصد مصر فى شتاء ١٨٧٤ يرافقه فنان أمريكي آخر هو تشارلس سپريچ پيرس(٣) وأقاما بفندق شپرد الشهير وصرفا جلّ اهتمامهما فى تصوير الحياة اليومية المعاصرة. وما لبث بريدچمان وزميله پيرس أن استقلاّ ذهبيةً شراعية برفقة بعض المعارف الإنجليز وصعدا فى النيل حتى بلغا الشلال الثاني وزارا معبدا أبو سمبل. وعاد بريدچمان إلى باريس يحمل قرابة ثلاثمائة عجالة تخطيطية ودراسة مصوّرة والمزيد من الشّوار الشرقي يزيّن به مرسمه الجديد، حيث ظفر بزيارة أستاذه چيروم الذى جاءه مشجّعا **(لوحة ٣٣٩، ٣٤٠)**.

وكانت إحدى ثمرات هذه الزيارة لوحات ثلاث من نوع التكوينات الفنية الأركيولوچية، أولاها لوحة بعنوان «الموكب الجنائزى لمومياء أحد الأشراف» **(لوحة ٣٤١)** عُرضت بصالون باريس عام ١٨٧٧، وتختلف عما سبق له رسمه من لوحات مصرية تتناول الحياة اليومية المعاصرة، إذ تشكّلت من تفاصيل أركيولوچية مرسومة بعناية فائقة أمام خلفية من الرُّبى والآكام المنتشرة على ضفة النيل، حيث نشهد قارباً جنائزيا يعبر النيل من الضفة الشرقية - حيث الحياة - إلى الضفة الغربية - حيث الموت - مصحوبا بعائلة المتوفّى وأصدقائه والنادبات المحترفات.

ويقوم تمثالا إيزيس وشقيقتها نفتيس بحماية التابوت والبكاء على الميت مثلما بكت الإلهتان من قبل على أوزيريس.

وثمة لوحة ثانية تصوّر «موكب عجل آپيس» يتقدّمه الملك والملكة. ويصاحب العجل المقدس ويتلوه الكهنة حاملو القارب المقدس الذي يحمل الناووس (أو المقصورة)، وإن لم تجر عادة

(٣) Charles Sprague Pearce ١٨٥١-١٩١٤.



لوحة (٣٢٩). بريدچمان:
إطلالة حسناء جزائرية من
الشرفة. لوحة زيتية
٩٦×٥٢سم. شركة زِتْ
بطوكيو.



لوحة (٣٣٠). بريدچمان: غفوة القيلولة (١٨٧٨). لوحة زيتية ٢٨,٥×٤٣سم. معرض سپانرمان بنيويورك.



لوحة (٣٣١) . بريدجمان: استرخاءة الظهيرة. لوحة زيتية ٦,٥٤×٦٦سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٣٢). بريدچمان:
ثرثرة النساء فوق السطح بالجزائر.
لوحة زيتية ٥٣,٥×٨٤سم.
مؤسسة ميزريل للفنون الجميلة بباريس.



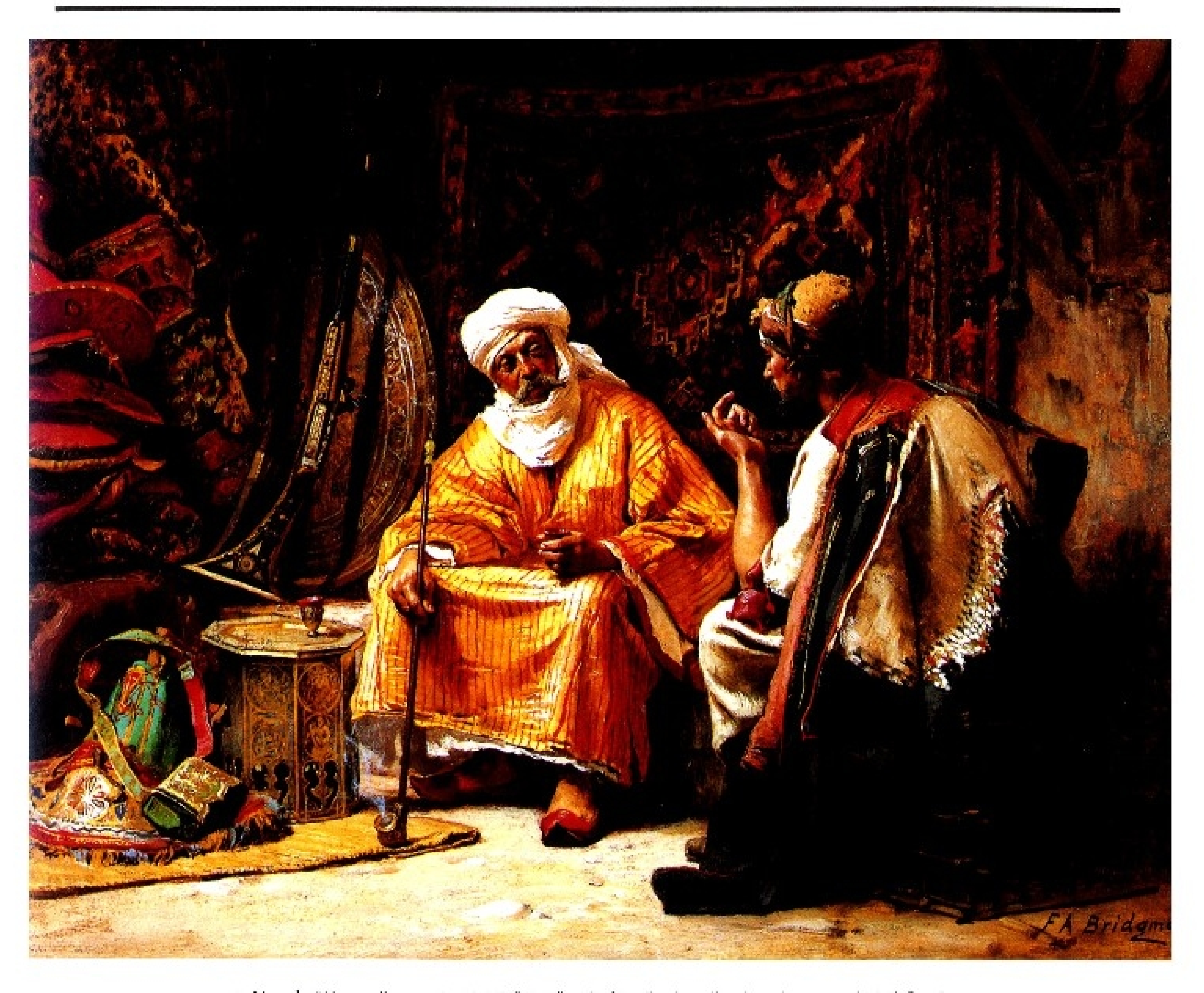
لوحة (٣٣٣) . بريدجمان: بهيّة تقوم بالتطريز
في صحن دارها بحي القصبة الوطني بالجزائر.
لوحة زيتية ٨٣,٢×١١٥,٨سم.
مؤسسة كريستي. نيويورك.

لوحة (٣٣٤) . بريدچمان: پورتريه امرأة من قبائل البربر. الجزائر. لوحة زيتية ٧٢,٤×٥٨,٤سم. معرض چوردون ـ ڤولپ. نيويورك.



لوحة (٣٣٥). بريدچمان: نسوة جزائريات في زيارة للمقابر. لوحة زيتية ١٠١×١٥٢,٤سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.



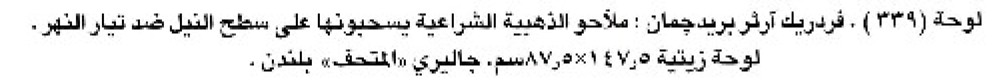


لوحة (٣٣٦) . بريدچمان: تاجر السجاد بالجزائر. لوحة زيتية ٣٣×٤٥,٧سم. جاليري «المتحف» بلندن.



لوحة (٣٣٧). بريدچمان: عشيق ملكة قُطّاع الطرق يزجّج حاجبيها (١٨٨٢). لوحة زيتية ٣٧,٥×٤٨,٥سم. جاليري ناتاف. باريس.





لوحة (٣٣٩) . فردريك آرثر بريدچمان : ملآحو الذهبية الشراعية يسحبونها على سطح النيل ضد تيار النهر .
لوحة زيتية ٥,١٤٧×٥,٨٧سم. جاليري «المتحف» بلندن .



لوحة (٣٤١) . بريدچمان: الموكب الجنائزي لمومياء أحد الأشراف (١٨٧٦ - ١٨٧٧). لوحة زيتية ١١٣,٣×٢٣١,٨سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.



لوحة (٣٤٠) . بريدچمان: الرسول. في درقاعة الدار يجلس شيخ مُسنّ على مقعد محتضنا حفيده في حنان دافق ، ومن أمامه نرجيلته ، وقد تقدم منه رسول يحمل إليه رسالة . وثمة سلّم من الرخام المزخرف يصعد صوب المقعد زخرفت جوانبه بدرا بزين من الخشب الخرط . ويطلّ على المقعد جزء من مشربية من الخشب ذات زخارف هندسية جميلة تشرف أيضا على خارج الدار. وإلى جانب الدرقاعة باب من الخشب مزخرف بأشكال الأطباق النجمية من الحشوات المعشّقة والمطعّمة بالسن والأبنوس . وعلى الحائط وراء الشيخ نسجية مطرزة معلّقة ، يعلوها طبق معدني مستدير على جانبيه قمقمان . ويتدلّى من سقف القاعة قنديل معدني مزدان بزخارف مفرّغة . وأمام دَرَج المقعد سجادة ذات زخارف نباتية، وعند بداية الدّرج خلع القوم مراكيبهم الجلدية . ومن وراء الرسول غزال ، وهو سمة لهذا الفنان يؤثر إضافتها إلى العديد من لوحاته. وإلى يسار المقعد يجلس شخصان من الضيوف ، وإلى جانب الباب يقف أحد الأتباع ممسكا بعصا. لوحة زيتية ٩٠×٥٦,٢٥ سم . جاليري «المتحف» بلندن.

لوحة (٣٣٨) كليوباترا - بريدچمان: كليوباترا تطل من شرفة قصرها بجزيرة فيله على النيل. بإذن خاص من متحف داهش للفنون ٢٠٠٠ بنيويورك ©.

المصريين القدماء ـ فيما نعرف ـ على حمل الناووس في موكب العجل آبيس المشهود له بالفحولة الخارقة المؤدّية إلى الإخصاب، ومن هنا كان الارتباط الوثيق بينه وبين الإله پتاح ربّ الفن والصناعة والخلق **(لوحة ٣٤٢)**. واعتاد المصريون القدماء الاحتفال بالعجل المقدس كلما وقع اختيارهم على عجل جديد تتوفر فيه المواصفات التي يحدّدها الكهنة والعقيدة.

أما اللوحة الثالثة فهي «الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس» **(لوحة ٣٤٣)** الذي كان يقام عادة في أهم موقعين لعبادة إيزيس، وهما معبد إيزيس بأسوان ومعبد إيزيس بجزيرة فيله. ويمثّل فيها القوم أسطورة إيزيس وأوزيريس بالرقص والموسيقى والإيماء إحياءً لذكرى الإلهة المحبوبة. ونرى الفرعون وزوجته يتقدمان الموكب، كما يبدو الناووس الذي يحمل تمثال الإلهة وسط الموكب.

ولم يرسم بريدجمان بعد هذه اللوحة أية صور أركيولوجية من نوع إعادة صياغة الماضي برؤى جديدة، وعاد إلى الجزائر مرة أخرى يمارس تصوير الحياة اليومية والأسرية والنساء في دورهن والأسواق المكتظة.

وكان بريدجمان موسرًا في غير حاجة إلى الارتزاق من بيع لوحاته، لكنه انطلق وراءهوايته بكل شغف وحماس، لا تفارقه كمانه في كافة رحلاته، إذ يبدو أنه قد ورث عن أمه مدرّسة الموسيقى مواهبها. ومن المعروف أنه انكفأ في أواخر حياته على دراسة التأليف الموسيقي على يد الموسيقار الفرنسي المشهور شارل ڤيدور، كما ألف سيمفونية عُزفت في مدينة نيس عام ١٩٠٤.

لوحة (٣٤٤). ويكس: ألف ليلة وليلة. شيَّال بغداد. لوحة زيتية ٣٨,٧٥×٢٧,٥سم. مؤسسة كريستي. نيويورك

* * *

أما ويكس فقد قصد باريس عام ١٨٧٤ والتحق بمرسم الفنان بونا Bonnat الصديق الحميم للفنان چيروم وقضى به سنة ونصف. وقد أفلت ويكس من الالتزام بأسلوب التصوير الأكاديمي الصارم باستغراقه في الأسلوب الواقعي الذي يقتضي بذل عناية فائقة بتسجيل السمات الفردية، كما دفعه بونا إلى مزاولة الرسم في الخلاء لدراسة تأثير الشمس والظلال، وكانت هذه الدراسة على وجه التحديد هي التي يحتاجها للمران على تصوير الأجناس البشرية التي تاق كثيرًا إلى تسجيلها **(لوحة ٣٤٤، ٣٤٥)**.

* * *

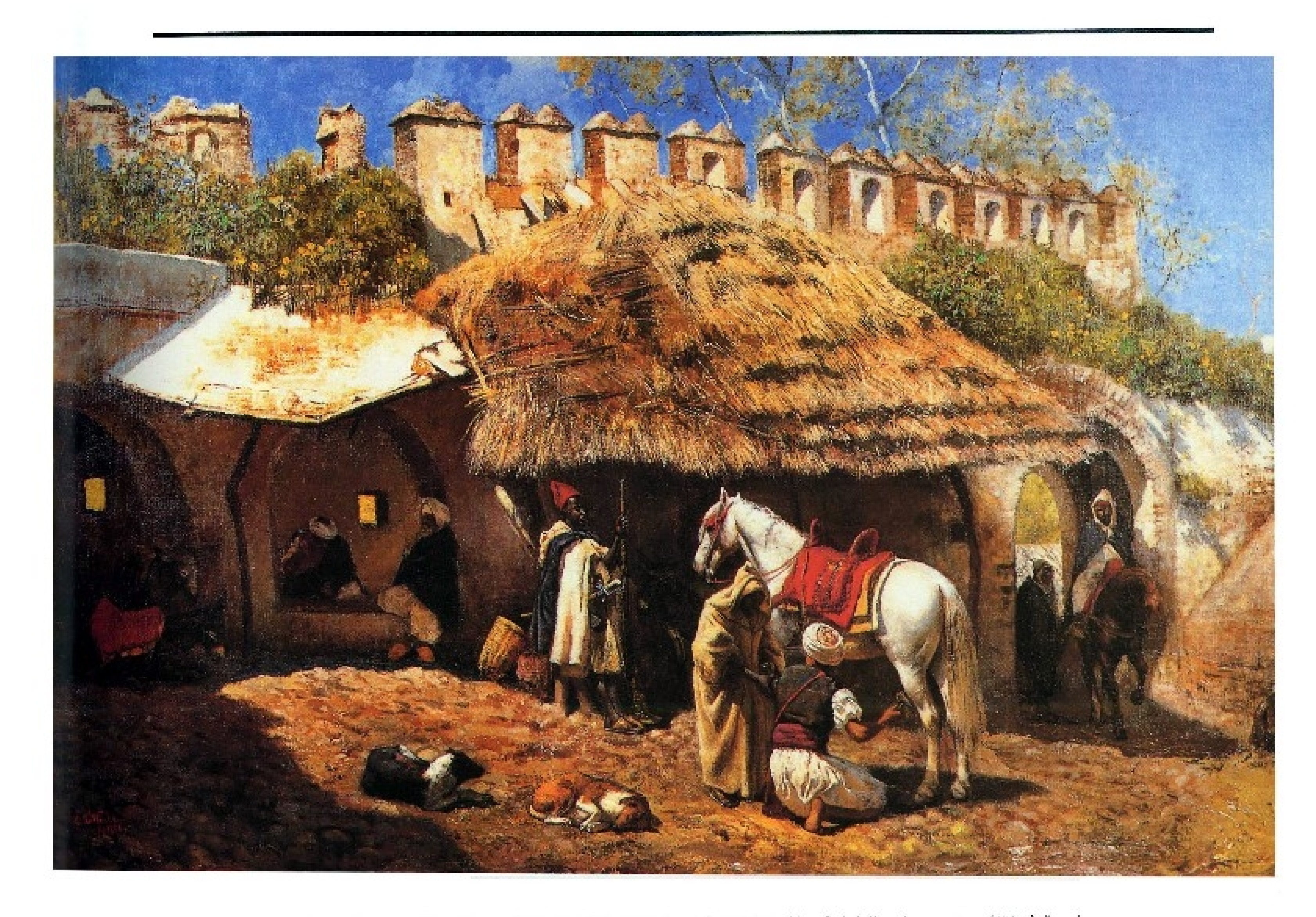




لوحة (٣٤٢). بريدجمان: موكب عجل آبيس (١٨٧٩). لوحة زيتية ٦١×٩٠سم. وقد تم إعداد التكوين الاركيولوجي بإشراف الفنان چيروم، حتى اعتبر النقاد بريدجمان خليفته. عرضت بصالون باريس ١٨٧٩. مؤسسة سوزبي. نيويورك.



لوحة (٣٤٣). بريدجمان: الاحتفال بذكرى الإلهة إيزيس (١٩٠٢). لوحة زيتية ٨٣,٧×١٦٠سم. وتبدو جزيرة فيله في خلفية اللوحة. مؤسسة يان أربيبان.



لوحة (٣٤٥) . ويكس: حادي الخيل فى طنجه (١٨٧٦) لوحة زيتية ١٤٨,٦×٨٦,٤سم. مؤسسة بورجي. نيويورك.

ومن المعروف أن ولتر جولد[٤] هو المصور الاستشراقي الوحيد الذي اتخذ أسلوب الكلاسيكية المحدثة منهجاً . وقد قضى معظم حياته بفلورنسا، وشيّد شهرته كمصوّر استشراقي من زيارة وحيدة إلى تركيا أثناء شبابه . وللوهلة الأولى تستلفت أنظارنا لوحاته المصوّرة للحياة فى استنبول بتكويناتها شبه الهندسية، وبوضوح أشكالها، وبألوانها الجذابة الزاهية، وبالسكون المطبق على شخوصها المفتقرة إلى الحركة، وكأن الفنان قد تحيّن برهة توقّف فيها الزمن أمام حركة ما فثبّتها فى وضعة بعينها، حتى لَنَستطيع أن نطلق عليها اسم الحركة المكبوحة أو الحركة الثابتة الجامدة فى مكانها . ورغم ذلك فلا نملك إلا الإعجاب بهذه المقدرة المذهلة على التسجيل الفنى الآسر **(لوحات ٣٤٦، ٣٤٧، ٣٤٨)**.

ومن بين المصوّرين الأمريكيين المتميّزين كذلك تشارلس سبرنج بيرس **(لوحة ٣٤٩، ٣٥٠)** وأديسون توماس ميلار[٥] **(لوحة ٣٥١)**.

لوحة (٣٥٠) . بيرس: صائغ عربي (١٨٨٢) لوحة زيتية ١١٦,٨×٨٩,٩سم. متحف المتروبوليتان

وثمة شخصية أخرى فذة تكاملت فيه إلى جوار قدراته التصويرية شجاعة منقطعة النظير وموهبة الكتابة الأدبية هو فرانسيس ديفيز ميليت[٦]، الذي تخرج عام ١٨٦٩ فى كلية هارڤارد حيث تخصّص فى اللغات والتاريخ، فعهدت إليه كبريات الصحف الأمريكية بأن يكون مراسلها فى جبهة القتال أثناء الحرب الروسية التركية . وتوجّه إلى بلغاريا ليؤدي هذه المهمة الشاقة حيث شاهد انهيار آخر قلاع الامبراطورية العثمانية فى أوروبا . وكانت تلك المهمة هى أول صلة له بالحضارة الإسلامية كاتباً ومصوراً **(لوحة ٣٥٢، ٣٥٣)**.

واشتهر جون دوجلاس وود ورد[٧] وزميله هاري فن[٨] برسومهما التوضيحية (الوصفية) بالألوان المائية التي استُنْسخت صوراً مطبوعة بطريقة الحَفر، أو بالكشط على السطح الأملس للخشب[٩] فى سلسلة من كتب الرحلات الفاخرة، أشهرها كتاب «فلسطين وسيناء ومصر الجديرة بالتصوير»[١٠]، وقد زوّد كل فصل من فصول الكتاب بصورة بحجم صفحة كاملة بالطريقة السابق إيضاحها. **(لوحة ٣٥٤)**.

(٤) Walter Gould ١٨٢٩ـ ١٨٨٣.

(٥) Addison Thomas Millar.

(٦) Francis Davis Millet ١٨٤٦ـ١٩١٢.

(٧) John Douglas Wood Ward ١٨٤٦ـ١٩٢٤

(٨) Harry Fenn

(٩) Woodcuts

(١٠) **Picturesque Palestine, Sinai and Egypt 1888.**



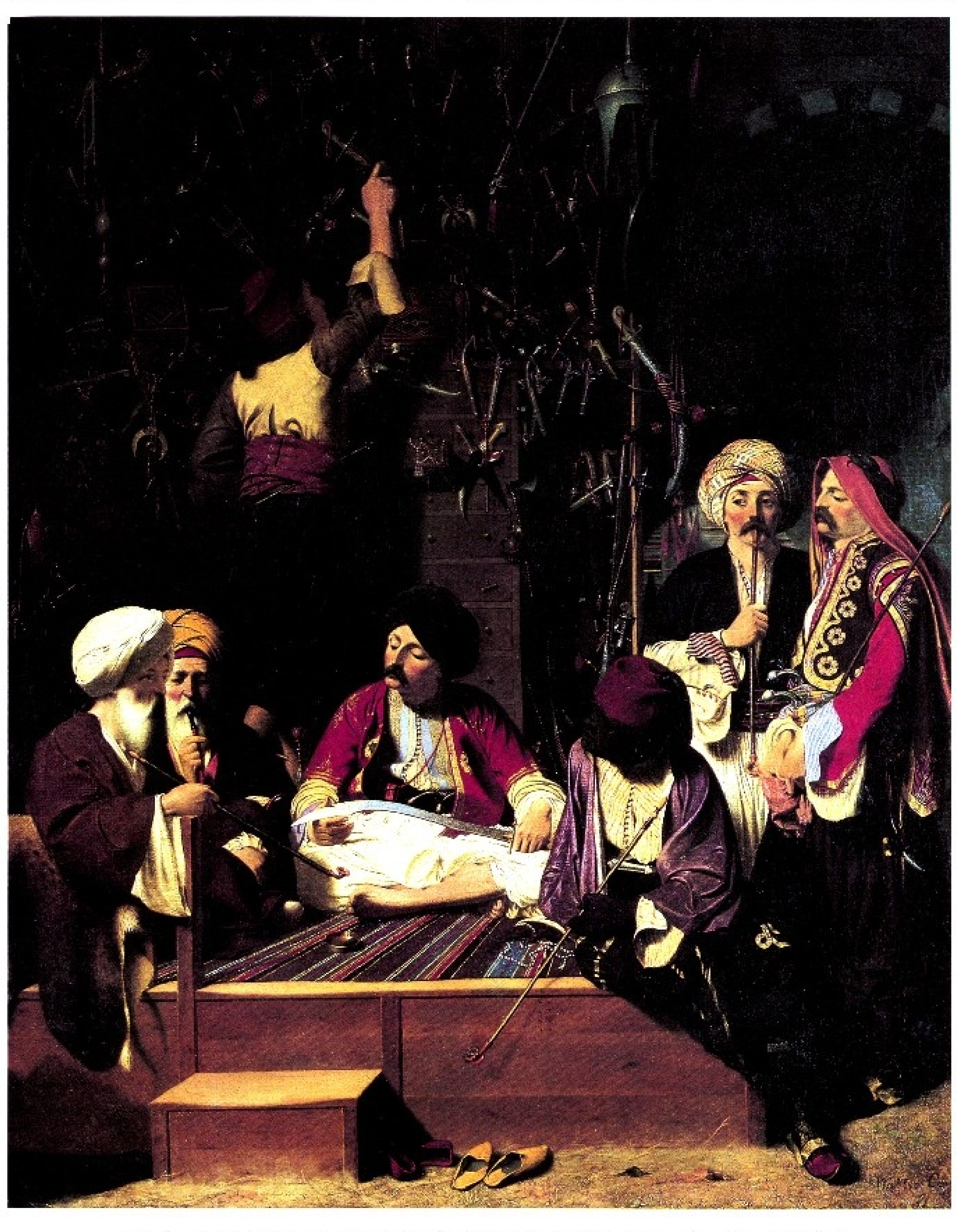


لوحة (٣٤٦) . وولتر جولد: الكاتب العمومي باستنبول (١٨٦٩). لوحة زيتية ١٠٩,٢×١٣٩سم. مؤسسة كريستي. نيويورك.



لوحة (٣٤٧). وولتر جولد: القصّاص بالمقهى التركي (١٨٧١). لوحة زيتية ١٠٩×١٣٩سم. جاليري شيرد. نيويورك.





لوحة (٣٤٨) . وولتر جولد: ركن في سوق السلاح باستنبول. لوحة زيتية، ٩٠,٨×٧٤,٥سم. مؤسسة سوزبي، نيويورك.



لوحة (٣٤٩) .سيريج بيرس: أب وأم مصريان يبكيان طفلهما المتوفى (١٨٧٧). تكوين فني أركيولوجي.
لوحة زيتية ٩٧,٨×١٣٠,٨سم. المتحف القومي للفن الأمريكي. معهد سميثونيان. واشنطن.



لوحة (٣٥١) . أديسون توماس ميلار: تاجر البسط. وقد اعتاد ميلار استخدام الخلفية نفسها مع تغييرات بسيطة في العديد من لوحاته مع تغيير نوع السلعة وإعادة توزيع شخوصها. لوحة زيتية ٥٥,٩×٧١,١سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك.

لوحة (٣٥٢) . ميليت :
«السقّا» بائع المياه التركي (١٨٧٤).
لوحة زيتية ١٠١,٦×٧١سم.
جاليري هيرشل وآدلر.



لوحة (٣٥٤) . وُوْد وُرد: حارة في دير سانت كاترين. ألوان مائية ٢٥,٤×٤٣,٢سم. رسم توضيحي في كتاب رحلات.

لوحة (٣٥٣) . ميليت : جندي تركي ١٧٧٨.
لوحة زيتية ٩٩×٧٣,٧سم. مؤسسة سوزبي. نيويورك. يحتمل أن
تكون هذه الصورة لپاولو الخادم اليوناني الوفي الذي اصطحبه
ميليت معه إلى باريس بعد انتهاء الحرب الروسية التركية.



الفصل السابع

التصوير الفوتوغرافي

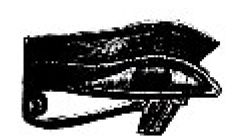
Nicéphore Niepce (٧٠)
Jacque Mandé (٧١)
Daguerre

نشأ التصوير الفوتوغرافي في عام ١٨٣٩ بفرنسا على أيدي نيسيفور نيبسي[٧٠] وجاك مانديه داجير[٧١] مرهصاً بظهور إمكانات لا حدود لها في مجال الأركيولوجية ، وبالفعل لم يمض وقت طويل حتى أصبح لآلة التصوير أهمية بالغة في نقل ونَسْخ بلايين الهيروغليفيات التي تكسو الآثار المصرية في طيبة ومنف بدقة متناهية ولاسيما تلك المواقع الشاهقة الارتفاع التي يصعب الوصول إليها ، فتبزّ رسوم أمهر المصوّرين أمانة وصدقا ، وذلك على يد شخص واحد بعد أن كان الأمر يتطلب جحافل لاحصر لها تعكف لعشرات السنين على تدوين النقوش . وهكذا يتضح أنه حتى قبل أن يُكتب لآلة داجير المصوّرة الانتشار بين الجماهير نالت مصر من بين كل دول البحر المتوسط قصب السَّبق الأول في ميدان التصوير الأركيولوجي خلال العشرين سنة الأولى من عمر التصوير الفوتوغرافي ، إذ ظفرت باهتمام لم تظفر به أثينا أو روما أو استنبول . وقد بذل المصوّرون الفوتوغرافيون الأوائل من الجهد والجرأة ورهافة الحسّ في استخدام هذه التقنيّة الجديدة ما يجعلنا نقف الآن مذهولين أمام روعة الصور التي التقطوها منذ ما ينوف عن قرن ونصف من الزمان .

Lerebours (٧٢)

وكان أوائل المصوّرين الفوتوغرافيين الذين وفدوا على مصر من الرسّامين أو الكتّاب الذين فطنوا مبكرا الي ما تحمله آلة التصوير الجديدة من إمكانات من أمثال أوراس ڤرنيه وجيرار ده نرڤال ومكسيم دوكان . وكان داجير قد قام بعدة عروض مجانية لشرح استخدام الآلة الجديدة ، كما صدرت بضع كتيّبات تتناول هذا الموضوع نفسه . وعهد ليربور[٧٢] وهو أحد أعلام الأجهزة البصرية بعدد من آلات التصوير لبعض عملائه من الرحّالة الفنانين كي يعودوا إليه بنماذج إكزوتية من تصوير الآلة الفنية الجديدة . وهكذا توجّه مصوّر الأحداث التاريخية والمعارك الحربية المشهور أوراس ڤرنيه برفقة بعض صحابه من الفنانين الي مصر بعد مضي شهرين فقط على ظهور الاختراع الجديد فالتقطوا أول صورة فوتوغرافية في مصر بل في أفريقيا كلها ، وكان التصوير الفوتوغرافي ما يزال يحبو في مستهل حياته . وكانت عودة الفنان الي فرنسا مزوّدا بجملة من رسوم الألوان المائية البديعة أيسر من العودة بصور فوتوغرافية متقنة ، فقد كان هذا الفن الجديد يتطلب اصطحاب أجهزة وأدوات ثقيلة يصعب حملها ونقلها دون صبر وحماسة بالغة . وقد رحل أوراس ڤرنيه مصطحبا معه أحد تلامذته الفنان فردريك ـ جوپيل فسكيه القائم بالتصوير إلى مصر بعد أن لقّنهم ليربور فن التصوير الداجيري ، وهو يأمل أن يعودوا إليه بصور جذّابة لتلك البلاد النائية ، غير أن النتيجة لم تكن مشجّعة ، فبدؤوا في تسجيل أول مشهد لهم بمصر في الأسبوع الأول من نوفمبر ١٨٣٩ . ويروي جوپيل ـ فيسكيه في كتابه المنشور عن هذه الرحلة أن ڤرنيه أدّى يوم ٧ نوفمبر عرضا بآلة داجير أمام محمد علي باشا الذي استقبله في قصره بالإسكندرية استقبالا وديّا ، واتجه بصندوق التصوير المظلم نحو مبنى الحريم ، فما لبث المشهد أن انعكس على مرآة الآلة الزجاجية







لوحة ٣٥٥ . أوراس ڤرنيه وفردريك ـ جوبيل ڤسكيه: قصر مبنى حرملك محمد علي باشا.

فتطلّع إليه الحاضرون في ذهول . وبعد دقيقتين قدّم ڤرنيه الصورة الملتقطة فظهرت إمارات الدهشة والاهتمام على محمد علي الذي صاح مشدوها وهو يستدير نحو الحاضرين وقد استلّ سيفه من غمده : «لعمري إن هذا إلا رجس من عمل الشيطان» . وقد ظهر مشهد مبنى الحريم **(لوحة ٣٥٥)** ـ الذي يعدّ أقدم صورة فوتوغرافية معروفة التقطت في القارة الأفريقية في كتاب «رحلات ليربور الداجيرية»(٧٣) مع أربع صور أخرى لمصر إحداها لعمود پومبي والثانية لمعبد الأقصر والثالثة لوادي الملوك والرابعة لهرم خوفو .

وتدل هذه الرواية الفجّة لواقعة التصوير على روح الاستعلاء التكنولوجي الملازم للطبيعة الاستعمارية والتي تحطّ من قدر حاكم عظيم قوي مقتدر فتظهره بمظهر الجاهل الجزع . ويتضح لقارىء كتاب جوبيل ـ فيسكيه أن الأمر الوحيد الذي كان يشغل باله هو وڤرنيه عند انطلاقهم نحو مصر عام ١٨٣٩ ليس هو تسجيل مشاهد جديدة بالتصوير فوق الألواح الفوتوغرافية بقدر الزّهْو بالإنجاز نفسه، أعني القدرة على التصوير الفوتوغرافي وكأن تلك الصور أوسمة جديدة لڤرنيه المعروف بأنه «جندي» يزاول التصوير ـ يضيفها إلى ما سبق أن أحرزه من أوسمة .

وقد استُخرجت من صورة مبنى الحريم الفوتوغرافية لوحة بالحفر الحمضي كُتب تحتها تعريفا بها: «التقطت هذه الصورة تحت بصر محمد علي باشا في قصره بالإسكندرية . ولا ترجع أهمية هذه الصورة الى ماتنطوي عليه من جمال المشهد فحسب بقدر ما ترجع الى سرعة تنفيذها الذي لم يستغرق أكثر من دقيقتين قبل الظهر ، على حين أن تصوير أهرام الجيزة استغرق خمس عشر دقيقة على عكس توقعات المخترع في مثل هذه الظروف الضوئية» .

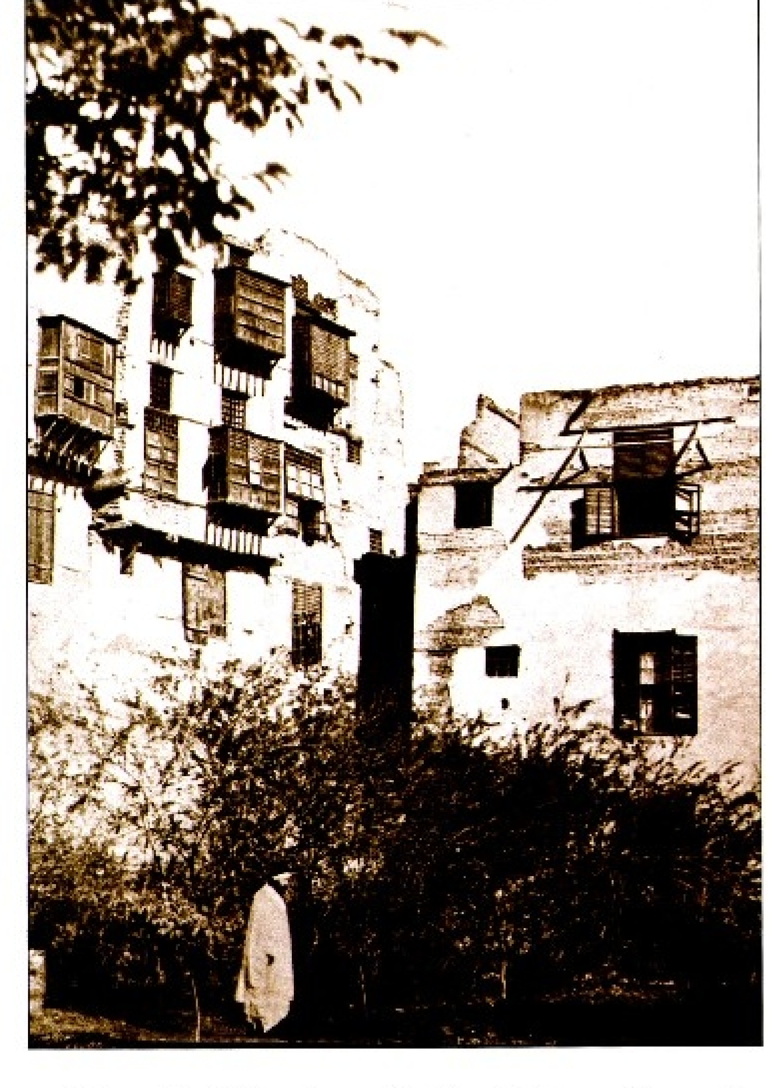
(٧٣) Excursions Dague - iénnes de Lerebours

وكان چيرارده نرڤال أول كاتب فرنسي أقدم على الرحلة الى مصر عام ١٨٤٣ منتويًا العودة منها بمجموعة من الصور الفوتوغرافية بينما كان الفن الداجيري مايزال يتخبّط في مراحله الأولى، غير أن چيرار لم يكن يمتلك حاسة المصور الفوتوغرافي أو القدرة على أداء تقنيته بكفاءة فباءت محاولاته بالفشل . ولم يتمكن من التقاط أكثر من مشهدين أو ثلاثة . ولحسن الحظ أن كان برفقته بعض الأصدقاء الفنانين مثل دوزا وروچييه(٧٤) الذين أنجزوا رسوما تفوق صوره الفوتوغرافية جمالا، وكان حسبه هو أنه كان أديبا يصف بقلمه ما استحال عليه أن يصوّره بآلة التصوير .

(٧٤) Dauzats et Rogier

وبعد ذلك ببضع سنوات جاء مكسيم دوكان في ٤ نوفمبر ١٨٤٩ وبرفقته جوستاف فلوبير الذي سعد في مبدأ الأمر وهو يرى حماسة زميله للتصوير والتي كان حصادها مجموعة رائعة من الصور الفوتوغرافية . وقد نشرت هذه المجموعة في عام ١٨٥٢ كما قدمنا بعنوان : « مصر

والنوبة وفلسطين وسوريا . رسوم فوتوغرافية التقطت خلال أعوام ١٨٦٩ ، ١٨٥٠ ، ١٨٥١(٧٥)» وكانت تضم مائة وخمسة وعشرين لوحة طبعت توا من السلبيات الأصلية التي اختيرت من بين مائتي صورة . وكانت هذه المجموعة أول كتاب هام مزيّن بالصور الفوتوغرافية حتى أطلق عليه اسم « باكورة الكتب المصوّرة فوتوغرافيا»(٧٦) غير أن التقنية التي استخدمها دوكان اختلفت عن تقنية داجير ، فمع أنه كان قد تلقّى دروسا عملية على استخدامها على يد جوستاف لوجراي(٧٧) أحد أساطين المصورين الفوتوغرافيين الفرنسيين وقتذاك ، إلا أنه عدل عنها في اللحظة الأخيرة مفضّلا عليها تقنية أشدّ بساطة هي تقنية بلانكار إڤرار(٧٨) [التصوير على الورق](٧٩). وقد لقي كتاب مكسيم نجاحا منقطع النظير حتى عُدّ مؤلفه النموذج الذي ينبغي أن يحتذيه سائر الرحالة .



لوحة ٣٥٦ . مكسيم دوكان : منزل محاط بحديقة في الحي الافرنجي بالقاهرة . ويظهر جوستاف فلوبير بالصورة . التقطت في ٩ يناير ١٨٥٠.

ومع أن فلوبير كان يزدري التصوير الفوتوغرافي ولا يؤمن به ، إلا أنه لم يتردد في مدّ يد المساعدة لرفيقه كلما وسعه ذلك أملا في نجاح التجربة . وكان مكسيم يتباهى بأنه أول أوربي عاد بصور فوتوغرافية للآثار والمشاهد في الشرق، غير أن حماسه للتصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن خبا ، كما فتر اهتمامه به حتى أخذ ينظر الى تلك الفترة من حياته بعين الخزي وخاصة بعد أن شاع الاستخدام التجاري لآلة التصوير ، فتخلّى رجل الأدب الذي بلغ ما كان يتمنّى من مكانة وشهرة عمّا أصبح يُعدّ في الأوساط التي يرتادها هفوة من هفوات الشباب **(لوحة ٣٥٦، ٣٥٧)** .

وكانت الشخوص تظهر مطموسة مغبّشة في كافة الصور الفوتوغرافية المبكّرة ولا سيما في حالة التصوير أثناء الرحلات، إذ لم تكن ظروف التقاط الصور ثم إعدادها للعرض هي الظروف المثلى . على أن فن التصوير الفوتوغرافي لم يلبث أن بلغ مرحلة الكمال في الستينيات من القرن التاسع عشر كما اكتسب في الوقت نفسه صبغة علمية . فبعد الجيل الأول من المصوّرين الفوتوغرافيين المتحمّسين للاختراع الجديد، والذين أورثونا مجموعات رائعة لصور الرحلات مما نعدّه تصويراً رومانسيا مثيرا للخيال ، ظهر جيل من الأركيولوجيين المحترفين لم يعد التصوير الفوتوغرافي بالنسبة لهم مجرد هدف بل بات وسيلة أو بالأحري أداة هامة من أدواتهم ، وقد تميّز من بينهم اثنان كان لهما أثر كبير على فن تصوير الآثار المصرية القديمة . أما أولهما فهو چون جرين(٨٠) الأركيولوجي الإنجليزي الذي كان يعيش في باريس والذي ندين له بمجموعة تضم مائة صورة فوتوغرافية ظهرت تحت عنوان « النيل : آثاره ومناظره . استطلاعات فوتوغرافية . طُبع بمطابع بلانكار إڤرار بفرنسا عام ١٨٥٤» . وعلي حين يكشف القسم الخاص بمشاهد ضفاف النيل عن موهبة فنية فذّة وحسّ مرهف، يكشف القسم الخاص بالآثار عن وثائق علمية على

(٧٥) Egypte, Nubie, Palestine et Syrie: Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et1851.

(٧٦) Incunable

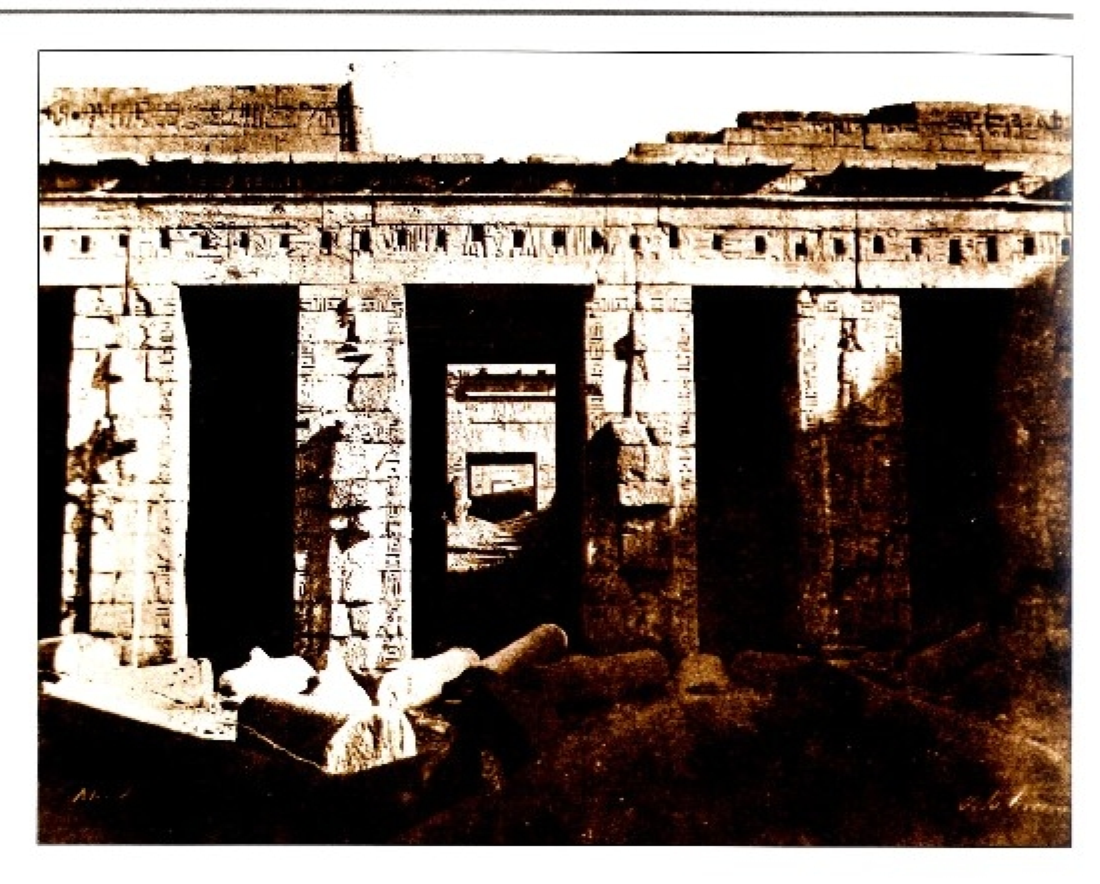
(٧٧) Gustave le Gray

(٧٨) Blanquart - Evrard

(٧٩) Calotype

(٨٠) John Greene

لوحة ٣٥٧ . مكسيم دوكان : واجهة معبد « أبوسمبل » . التقطت عام ١٨٥٠ .



لوحة ٣٥٨ . جرين . مدينة هابو . البرّ الغربي بالأقصر . التقطت عام ١٨٥٤ .

جانب كبير من الأهمية . كذلك نشر جرين في عام ١٨٥٥ كتابه «حفائر طيبة عام ١٨٥٥ ، نصوص هيروغليفية ووثائق لم يسبق نشرها»(٨١) ، وكان سعيد باشا قد أتاح له التنقيب في مدينة هابو . واحتوي الكتاب أيضا على إحدي عشرة لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر من الحجم الكبير مع إحدي عشرة صفحة من المتْن كان ينوي أن يُتبعها بغيرها لولا أن عاجله الموت وهو في شرخ الشباب في سن الرابعة والعشرين . ويحتفظ قسم المصريات بمتحف اللوڤر بكافة السلبيات الأصلية للآثار المصرية التي صوّرها جرين **(لوحة ٣٥٨)** .

أما ثانيهما فهو الإنجليزي فرانسيس فريث(٨٢) الذي زار مصر مرات ثلاث بين عاميْ ١٨٥٦ ، ١٨٥٩ ونشر كتابا من جزئين ضخمين بعنوان « مصر وفلسطين : تصوير فرانسيس فريث»(٨٣) . وقد لقي هذا الكتاب الذي طُبعت منه ألفا نسخة نجاحا لا نظير له حتى علّق عليه محرر صحيفة التايمز اللندنية قائلا : «إن هذا النمط من التصوير الفوتوغرافي يقودنا الي ما يفوق أي محاولة يقدم عليها فنان موهوب فوق لوحة الرسم» . وكان فريث ينتمي الى أسرة من شيعة الكويكرز(٨٤) ، ويبدو أنه أُشْرب في صغره جرعة كبيرة من هذه التعاليم لا تتفق مع طبيعته الذهنية وحساسيته المرهفة حتى إنه تعرض عند بلوغه العشرين من عمره لحالة مستعصية من الاكتئاب النفسي لم يشفه منها إلا اشتغاله بالتجارة التي حقق فيها نجاحا أتاح له الاستقلال والتفرغ لهواية التصوير ، وظل الكتاب المقدس هو وحي أعماله المصورة ، وهو الذي أمدّه بالحماس الشديد وقوة الصمود والتحمّل التي تحلّى بها وسط الصحاري للعودة بمجموعة وافرة من الصور الفوتوغرافية . وتكشف مذكرات فريث التي نُشر بعضها حديثا عن أنه ظل شاعرا فيلسوفا متصوّفا على الرغم من نجاحه الكبير في عالم المال والتجارة . وقد اعتاد فريث أن يجول في عربة غريبة مُعدة للتصوير لا تمرّ تحت بصر إنسان إلا لفتته إليها ، وإذ كان شغف عامة المصريين

(٨١) **Le Nil. Monuments. Paysages. Exploration phtographiques. Fouille executées à Thébes dans l'année 1855. Textes Hiéroglyphiques et documents inédits.**

(٨٢) Francis Frith

(٨٣) **Egypt and Palestine**. Photographed and described by Francis Frith.

(٨٤) الكويكرز هم الصحابيون البروتستانت الداعون إلى السلام والبساطة وحب البشر .




لوحة ٣٥٩ . فريث: معبد الرامسيوم. التقطت عام ١٨٥٨ .

بالتطلع الي كل ما هو غريب عنهم قد جعلهم يتزاحمون حول تلك العربة الأمر الذي ضاق به فريث ، لذا كان يصرفهم عن ذلك بادعائه أن العربة تقلّ حريمه ليستدرّ حياءهم فيغضّوا الطّرف **(لوحات ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢)**.

ونحن إذا أضفنا ما قدّمه جرين وفريث من صور فوتوغرافية إلى كل ما قدّمه مكسيم دوكان وغيره بلغت حصيلتنا حوالي خمسمائة صورة منشورة ، غير أن هذه الحصيلة الوثائقية لم تظفر بعد بالدراسة الجديرة بها . والحق إن المجموعة الأخيرة من هذه الصور، وأعني بها الصور التي قدّمها فريث على وجه الخصوص تنفرد بمزايا قد لا تبزّها فيها أفضل الصور الفوتوغرافية الحديثة .

وإن إعجابنا بهؤلاء الروّاد ليزداد ويقوى حين نتأمل الظروف الشاقة التي كانوا يعملون في ظلّها . وينبغي التسليم بأن المجال لا يتسع هنا لاستعراض كافة هؤلاء المصورين الذين كان من بينهم لوي ده كلير[٨٥] وجوستاف لوجري وهكتور أورو[٨٦] والمصوّر باسكال سباه[٨٧] الذي افتتح أول ستوديو تصوير في القسطنطينية عام ١٨٦٨ ثم جاء إلى مصر في العام التّالي لتصوير حفل افتتاح مرور السفن في قناة السويس، كما صوّر بعض الآثار الإسلامية بالقاهرة **(لوحات من ٣٦٣ إلى ٣٨٣)**، والمصوّران فيليتشي وأنطونيو بياتو[٨٨] المعاصران للمصوّر سباه، وقاما بتصوير بعض الآثار الفرعونية بالصعيد **(لوحة ٣٨٤، ٣٨٥)** وبعض الآثار الاسلامية في القاهرة، ومن بينها الصورة الوحيدة الباقية لجامع أزبك الذي كان قائما عند بداية شارع القلعة من

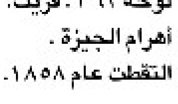
(٨٥) Louis de Clercq
(٨٦) Hector Horeau
(٨٧) Pascal Sebah
(٨٨) Felice et Antonio Beato



لوحة ٣٦٠ . فريث .
تمثالا ممنون:
المعبد الجنائزي للملك أمنحتب الثالث .
البرّ الغربي بالأقصر .
التقطت عام ١٨٥٨ .



لوحة ٣٦١ . فريث:
هرم الملك سنفرو بدهشور.
التقطت عام ١٨٥٨ .



لوحة ٣٦٢ . فريث:
أهرام الجيزة .
التقطت عام ١٨٥٨.



جهة العتبة الخضراء . وكذا المصوّر فيلكس بونفيس **(لوحة ٣٨٦)** ، والمصور مونييه(٨٩) الذي أعلنت عنه مجلة «لالوميير» المتخصّصة في فن التصوير الفوتوغرافي في أول أبريل ١٨٥٤ «بأنه المصور الفوتوغرافي الباريسي الذي كلّفه والي مصر عباس باشا بتصوير الآثار المصرية ورفع الركام عن بعض الأطلال ، وبأنه وفّق الى كشف النقاب عن آثار هامة في معبد أمنحتب بالأقصر ، منها لوحات جدارية مصوّرة وبعض حليّ الزينة من النحاس» . ويبدو أن مونييه قد عاش حياة غريبة في مصر ، إذ كان الي جانب عمله مصورا فوتوغرافيا تاجر عاديات ومُرابيا ، وكان يعيش في «بيت فرنسا» بالأقصر يجتذب إليه السائحين من الأجانب بما يبديه من كرم وحسن ضيافة ، كما كان يشرف علي حفائر ماريت باشا أثناء غيابه ، واعتبره ماسبيرو قنصلا لفرنسا بالأقصر على الرغم من خلو سجلأت وزارة الخارجية الفرنسية من اسمه قنصلا .

ولايجوز الحديث عن التصوير الفوتوغرافي دون ذكر اسم بلانكار إفرار(٩٠) أحد رجال الصناعة البارزين بمدينة ليل في فرنسا الذي مالبث أن تحوّل الي التصوير الفوتوغرافي ليلقى شهرة واسعة محاولا أن يجعل من الصورة الفوتوغرافية صناعة رائجة وتجارة رابحة . وقد قام كما سبق القول بطبع مجموعات الصور الشهيرة لكل من مكسيم دوكان وچون جرين ومونييه فضلا عن مجموعات مصوّرة أخري زوّده بها هواة عديدون . والحق إن الكثير من بواكير الكتب المصورة الشهيرة لم تكن لتشقّ طريقها الي الوجود لولا بلانكار إفرار ، ومن بين هؤلاء الذين لم يكن اسمهم ليُعرف بينيكه(٩١) الذي نشر له بلانكار صورا ثلاثة أو أربعة عن مصر بين عامي ١٨٥٢ ، ١٨٥٥ .

وأخيرا جدير بنا الإشادة بكتاب المهندس فيلكس تينار الذي خصّصه لآثار مصر(٩٢) ، غير أنه لم يشتهر كثيرا لندرة النسخ المتبقية منه والتي لم تعد تزيد عن نسخة واحدة في كل من متحف اللوڤر ودار الكتب الوطنية بباريس ومكتبة قصر بوربون [مجلس الشيوخ الفرنسي] والمتحف البريطاني . وكانت رؤيته لآثار مصر ابتداعية واقعية لا تتضمن ادعاء أركيولوجيا ، إذ كان اختياره لمصوراته نابعا من إحساسه بجمالها ورغبته في الاستمتاع بها . وكان أحد أهداف تينار من صوره استكمال كتاب «وصف مصر» بكل مايحمله التسجيل الفوتوغرافي من دقة كانت تفتقد إليها أحيانا المجلدات التي أمر بها بونابرت(*) .

(٨٩) V. G. Maunier

(٩٠) Blanquart - Evrard

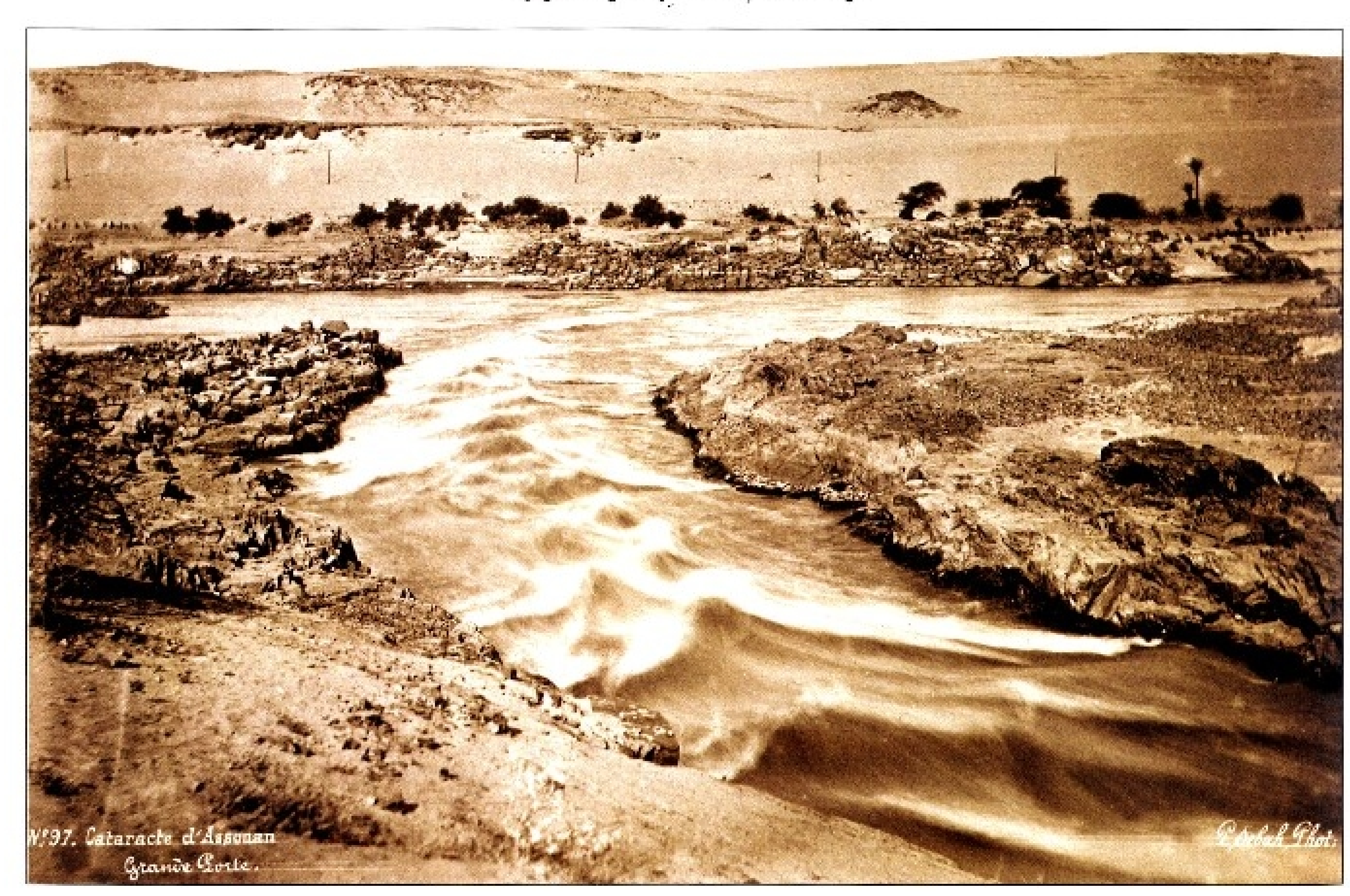
(٩١) E. Benecke

(٩٢) Felix Teynard: **L'Egypte et Nubie. Sites et Monuments les plus interessants pour l'étude de l'art et de l'histoire (1858)**

(*) تفضل الأستاذ المؤرخ أحمد حافظ الحديدي مشكورا بلفت نظري إلى أنه قد فاتني في الطبعة الأولى من هذا الكتاب ذكر المصور پ . سباه ضمن قائمة المصوّرين الفوتوغرافيين خلال القرن التاسع عشر ، كما أعارني لوحة «استقبال سفير البندقية في القاهرة» الملونة لچنتيلي بلليني لاستنساخها في هذه الطبعة الثانية (لوحة ١ ملون) ، فله مني جزيل الشكر والامتنان .



لوحة ٣٦٣ . پاسكال سباه: ميناء أسوان.



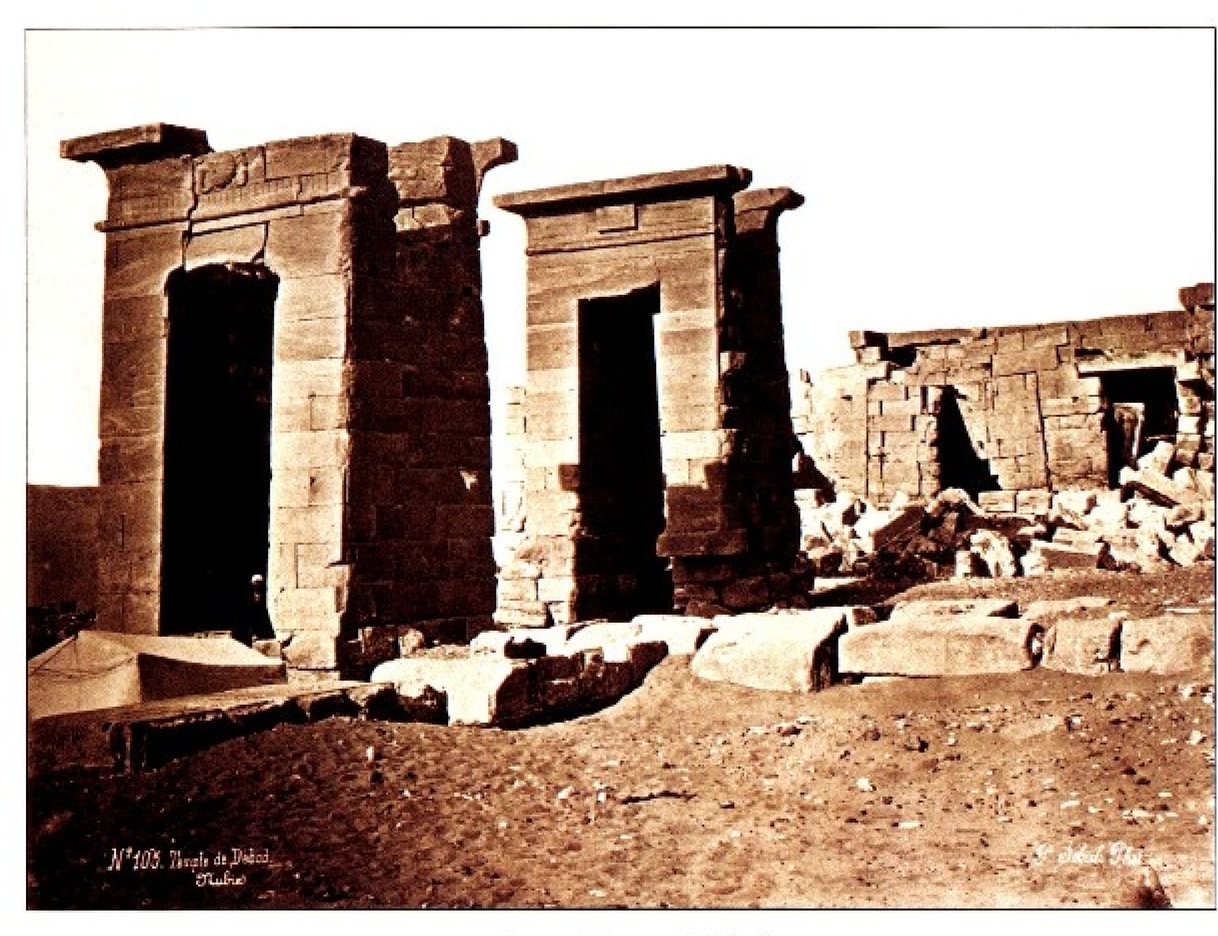
لوحة ٣٦٤ . پ . سباه . شلالات اسوان [الكاتاراكت] .



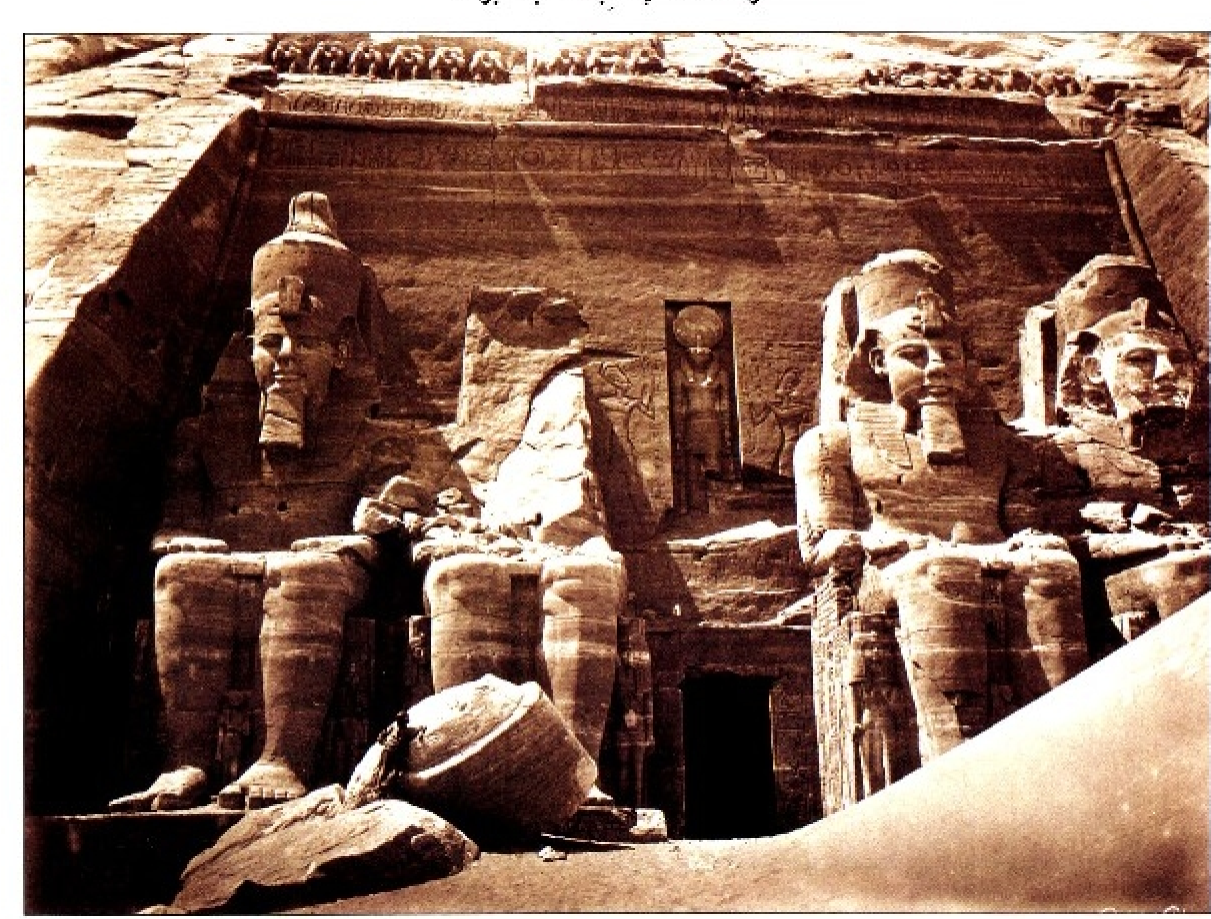
لوحة ٣٦٥ . ب. سباه. معبد دندور .



لوحة ٣٦٦ . ب. سباه: معبد كرداسة.



لوحة ٣٦٧ . ب. سباه: معبد دابود.



لوحة ٣٦٨ . ب. سباه: معبد أبو سمبل.





لوحة ٣٦٩ . پ. سِباه: ميدان القناصل بالإسكندرية .

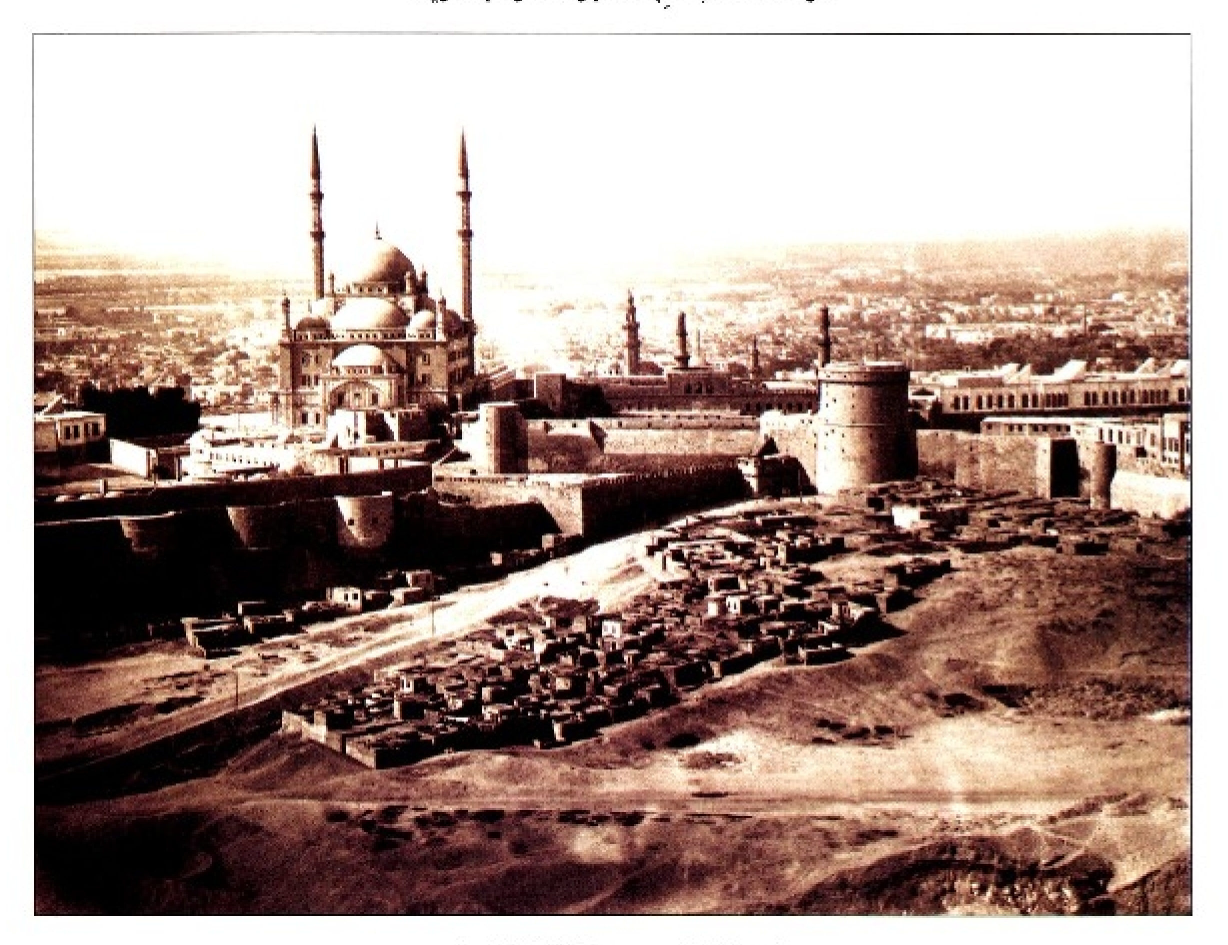


لوحة ٣٧١ . پ. سِباه : ذهبية بالنيل .

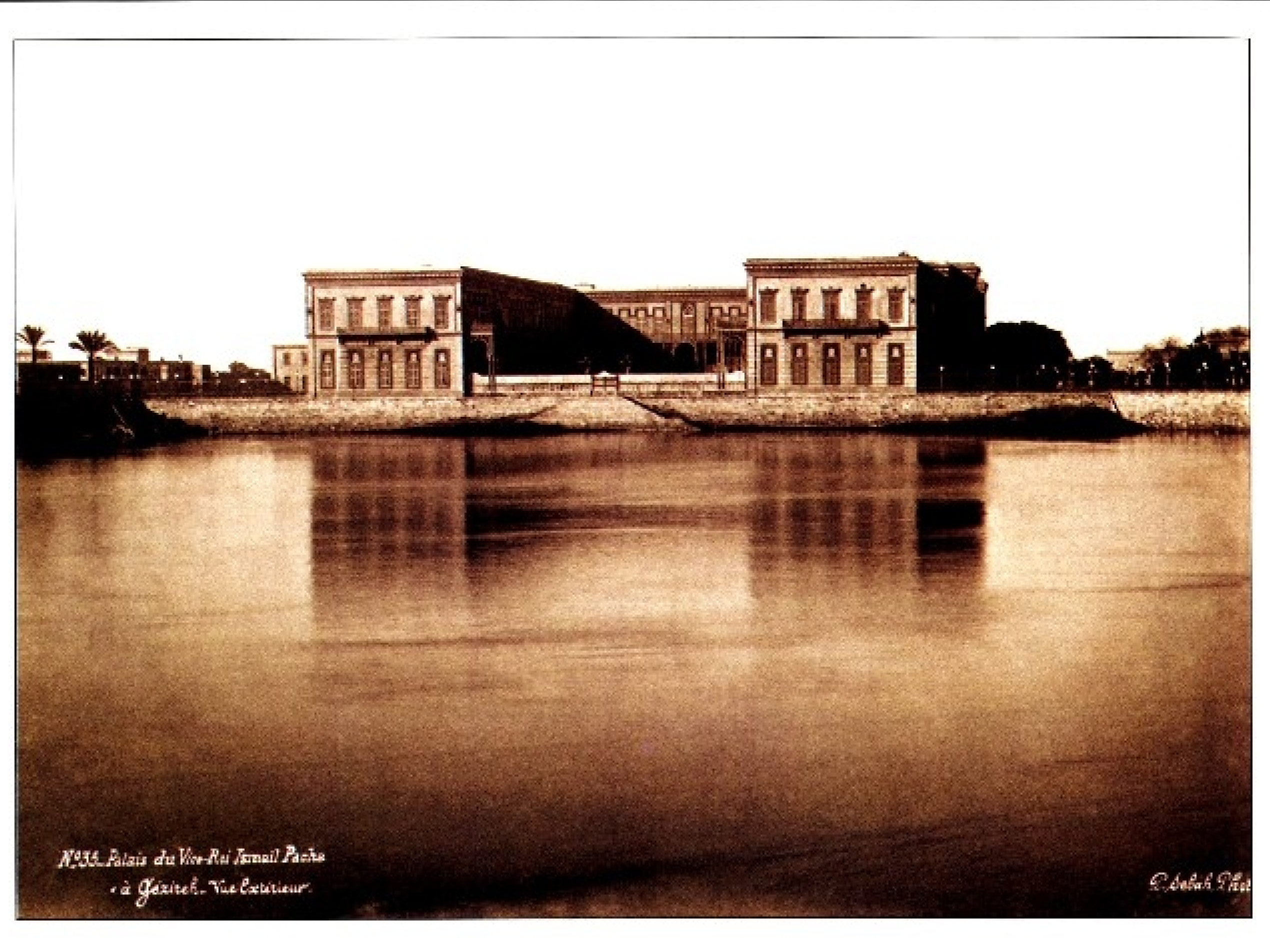
لوحة ٣٧٠ . پ. سِباه: شارع القلعة بالقاهرة .



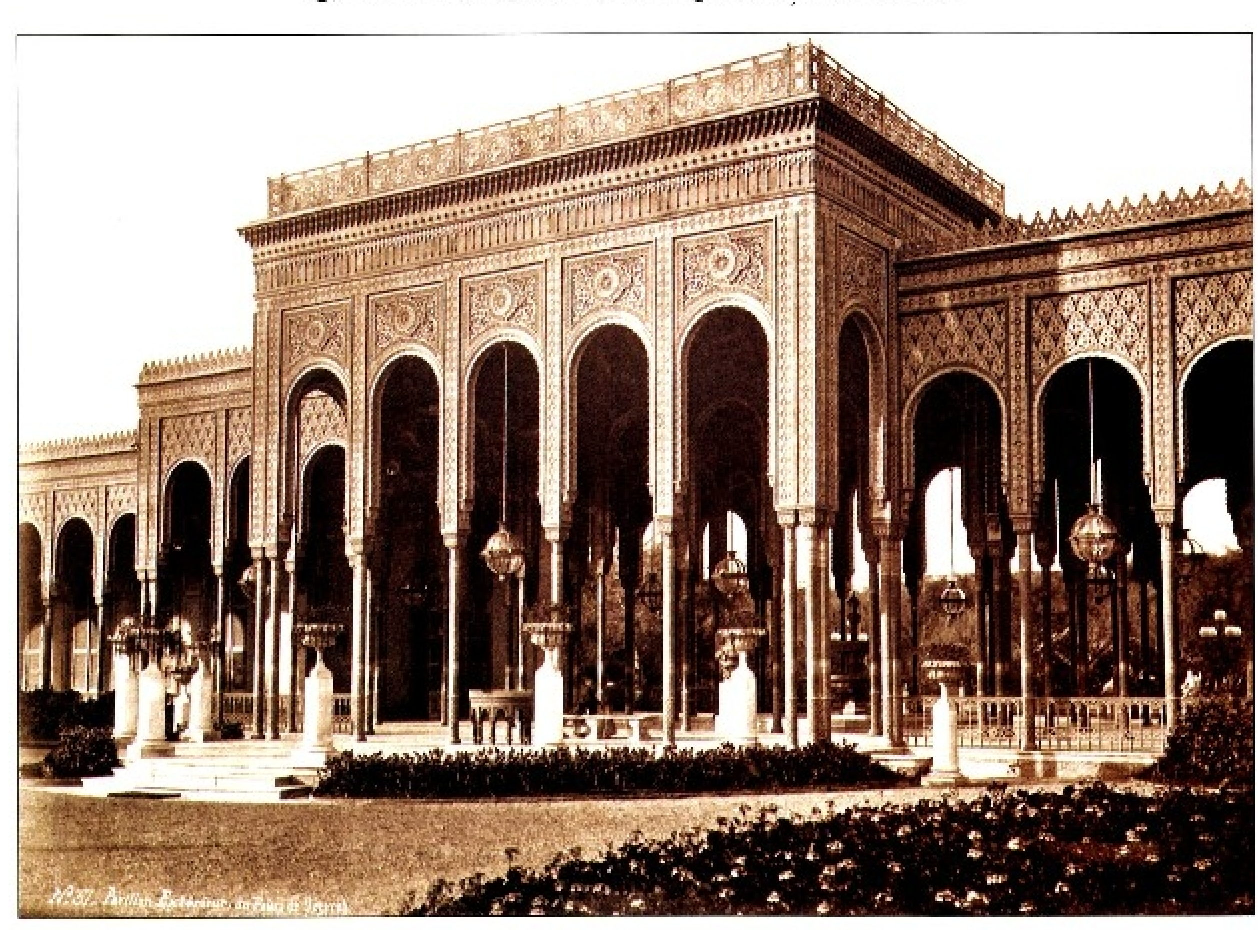
لوحة ٣٧٢ . ب. سِباه: شجرة العذراء بالمطرية.



لوحة ٣٧٣ . ب . سباه .قلعة القاهرة .



لوحة ٣٧٤ . ب . سباه . سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. من الخارج.



لوحة ٣٧٥ . ب . سباه : سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. الرواق ذو البوائك.





لوحة ٣٧٦ . ب . سِباه : سراي إسماعيل باشا بجزيرة الزمالك. جانب من المبنى. الرواق المعمَّد.



لوحة ٣٧٧ . ب . سِباه : قصر محمد على بشبرا . جوسق الأبهاء .



لوحة ٣٧٨ . ب . سِباه . قصر محمد على بشبرا يطلّ على حوض المياه .



لوحة ٣٧٩ . ب . سِباه : مدخل قناة السويس ببورسعيد .





لوحة ٣٨٠ . ب . سِباه : حفل افتتاح قناة السويس.



لوحة ٣٨١ . ب . سِباه : حفل افتتاح قناة السويس.



لوحة ٣٨٢ . ب. سِباه: أسطول حفل افتتاح قناة السويس يخترق بحيرة التمساح .



لوحة ٣٨٣ . ب . سِباه : قناة المياه العذبة بالإسماعيلية .





لوحة ٣٨٤ . أنطونيو بياتو: معبد فيله.

لوحة ٣٨٥ . أنطونيو بياتو: مسلّتا الأقصر .

موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . (*)

١ ـ الفن المصري : العمارة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧١ - طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٢ ـ الفن المصرى : النحت والتصوير / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٢ - طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٣ ـ الفن المصري القديم : الفن السكندري والقبطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٦
طبعة ثانية / ٢٠٠١

٤ ـ الفن العراقي القديم / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٧٤

٥ ـ التصوير الإسلامي الديني والعربي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨

٦ ـ التصوير الإسلامي الفارسي والتركي / دراسة/ طبعة أولى / ١٩٨٣

٧ ـ الفن الإغريقي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ - طبعة ثانية / ٢٠٠١

٨ ـ الفن الفارسي القديم / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٩

٩ ـ فنون عصر النهضة / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٨

١٠ ـ فنون عصر النهضة «الرنيسانس» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٦

١١ ـ فنون عصر النهضة «الباروك» طبعة ثانية فاخرة / ١٩٩٧

١٢ ـ فنون عصر النهضة «الروكوكو» طبعة أولى فاخرة / ١٩٩٨

١٣ ـ الفن الروماني / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٣

١٤ ـ الفن البيزنطي / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٥ ـ فنون العصور الوسطى/ دراسة طبعة أولى / ١٩٩٤

١٦ ـ التصوير المغولي الإسلامي في الهند / دراسة / طبعة أولى / ١٩٩٤

١٧ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تور الجاليلا / طبعة أولى / ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٥

١٨ ـ القيم الجمالية في العممارة الإسلامية / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨١ - طبعة ثانية / ١٩٩٤

١٩ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع / دراسة / طبعة أولى / ١٩٧٨ - طبعة ثانية / ١٩٩٤

٢٠ ـ ميكلا نجلو / دراسة / طبعة أولى / ١٩٨٠

٢١ ـ فن الوسطي من خلال مقامات الحريري [أثر إسلامي مصور] / دراسة وتحقيق /
طبعة أولى/ ١٩٧٤ - طبعة مكتملة فاخرة / ١٩٩٣

٢٢ ـ معراج نامة [أثر إسلامي مصوّر] / دراسة وتحقيق / طبعة أولى / ١٩٨٧

(*) الصور الملونة بالأجزاء الثمانية الأولى من الطبعة الأولى لهذه الموسوعة طبعت بمؤسسة ريتبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة. يونسكو».

أعمال الشاعر أوفيد

٢٣ ـ ميتامور فوزس [مسخ الكائنات] / ترجمة/ طبعة أولى ١٩٧١
طبعة رابعة / ١٩٩٧ - طبعة خامسة شعبية / ١٩٩٧

٢٤ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] / ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٧٣ - طبعة ثالثة / ١٩٩٢

أعمال جبران خليل جبران

٢٥ ـ النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٩ - طبعة تاسعة / ٢٠٠٠

٢٦ ـ حديقة النبي : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠
طبعة ثامنة / ٢٠٠٠

٢٧ ـ عيسي ابن الإنسان : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٦٢
طبعة خامسة / ٢٠٠٠

٢٨ ـ رمل وزبد : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٣ - طبعة سادسة / ٢٠٠٠

٢٩ ـ أرباب الأرض : لجبران خليل جبران / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥
طبعة رابعة / ٢٠٠٠

٣٠ ـ روائع جبران خليل جبران . الأعمال الكاملة / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٨٠
طبعة ثانية / ١٩٩٠

٣١ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة / تحقيق / طبعة أولى / ١٩٦٠ - طبعة سادسة / ١٩٩٢

٣٢ ـ مولع بفاجنر : لبرناردشو / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٥ - طبعة ثانية / ١٩٩٢

٣٣ ـ مولع حذر بفاجنر / دراسة نقدية / طبعة أولى / ١٩٧٥ - طبعة ثانية / ١٩٩٣

٣٤ ـ المسرح المصري القديم : لإتيين دريوتون/ ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٧
طبعة ثانية / ١٩٨٩

٣٥ ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس / تأليف/ طبعة أولى / ١٩٧١

٣٦ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لپيير دانينوس/ ترجمة/ طبعة أولى / ١٩٦٤
- طبعة ثانية/ ١٩٨٩

٣٧ ـ إعصار من الشرق أو چنكيز خان / تأليف / طبعة أولى / ١٩٥٢
طبعة خامسة / ١٩٩٢

٣٨ ـ العودة إلى الإيمان : لهنري لنك / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٥٠
طبعة رابعة / ١٩٩٦

٣٩ ـ السيد آدم : لپات فرانك / ترجمة / طبعة أولى/ ١٩٤٨ - طبعة ثانية / ١٩٦٥

٤٠ ـ سروال القس : لثورن سميث / طبعة أولى / ١٩٥٢ - طبعة ثانية / ١٩٧٦

٤١ ـ الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٤٢ - طبعة ثانية / ١٩٥٢

٤٢ ـ قائد البانزر : للجنرال جوديريان / ترجمة / طبعة أولى / ١٩٦٠

٤٣ ـ حرب التحرير / تأليف بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٥١ - طبعة ثانية / ١٩٦٧

٤٤ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٤

٤٥ ـ علم النفس في خدمتك / ترجمة بالمشاركة / طبعة أولى / ١٩٤٥

٤٦ ـ مصر في عيون الغرباء من الرحّالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠) / دراسة
طبعة أولى/ ١٩٨٤ - طبعة ثانية فاخرة / ٢٠٠٢

٤٧ ـ مذكراتي في السياسة والثقافة / تأليف / طبعة أولى / ١٩٨٨

طبعة ثانية / ١٩٩٠ – طبعة ثالثة / ٢٠٠٠

٤٨ـ المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي ـ فرنسي ـ عربي] إعداد وتحرير / طبعة أولى / ١٩٩٠

٤٩ـ موسوعة التصوير الإسلامي/ طبعة أولى / ٢٠٠٢

٥٠ـ الفن والحياة/ دراسة/ طبعة أولى / ٢٠٠٢

بالفرنسية

٥١ـ Ramsès Re- Couronné. Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO"1974

بالإنجليزية

٥٢ـ In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972.

٥٣ـ The Muslim Painter and the Divine. Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٥٤ـ The Miraj - Mameh: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays Presented to I.Edwards. The Egypt Exploration Society . London 1988.

أبحـاث

* The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979.
* Problématique de la Figuration dans L'Art Islamique.
* La Figuration Sacrée.
* La Figuration Profane.
* Plastique et Musique dans L'art pharaonique.
* Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France. 73 Année. Paris, 11, Marcelin - Berthelot 1973.

* المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة « مواقف» عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .
* حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .
* رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة ألقيت بنادي الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
* إطلالة على التصوير الإسلامي : العربي والفارسي والمغولي والتركي . محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبوظبي.



* سبيل إلى تعميم مدن التكنولوچيا «تكنوپوليس» في الوطن العربي. بحث قُدِّم إلى «ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوچي». معهد العالم العربي بباريس. ديسمبر ١٩٩٠ .
* الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبي. نوفمبر ١٩٩٣ .
* التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم. بحث ألقي في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان. الأردن في المدة من ٥ إلى يوليه ١٩٩٥ .
* تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية في پايستوم. بحث ألقي في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدَم حتى العصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥
* الفن والحياة. محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦ . الموسم الثقافي – الفني.
* نظرية الفن. محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦ .
* فنون عصر النهضة «الرنيسانس». محاضرة ألقيت بمركز تكنولوچيا المعلومات للحفاظ على التراث في ٢٤ مارس ١٩٩٧ .
* التطهّر النفسي من خلال الفن. محاضرة ألقيت بفندق ميريديان القاهرة في ٤ يوليه ١٩٩٧ بدعوة من مجلة الطب النفسي (محاضرة عكاشة).
* فنون عصر النهضة «الباروك». محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبوظبي في ١١ نوفمبر ١٩٩٧ .
* فنون عصر النهضة «الروكوكو». محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي. أبو ظبي. مارس ١٩٩٩ .

تحت الطبع:

فنون الشرق الأقصى : فنون الهند

فنون الصين

فنون اليابان .

